



**Universidad Autónoma de Chiapas  
Facultad de Humanidades  
Campus VI**

# **Producción videográfica en lenguas indígenas de Chiapas: Procesos de creación y narrativas audiovisuales**

**Tesis  
Que para obtener el grado de Maestra en Estudios Culturales**



**Presenta  
Zaira Geraldine Coutiño Bach**



**Director de tesis  
Dr. Sarely Martínez Mendoza**



**Co-Director  
Dr. Martín de la Cruz López Moya**

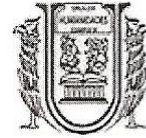


**Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
Mayo de 2018**





FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI  
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO  
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TM-016

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas mayo 07 del 2018  
Oficio No. CIP/245/18

**C. ZAIRA GERALDINE COUTIÑO BACH**

Promoción: 5°

Matrícula: M101056

Sede: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del **JURADO** para el examen de grado de la **Maestría en Estudios Culturales** para la defensa de la tesis intitulada:

***“PRODUCCIÓN VIDEOGRÁFICA EN LENGUAS INDÍGENAS DE CHIAPAS: PROCESOS DE CREACIÓN Y NARRATIVAS AUDIVISUALES”.***

Se le autoriza la impresión de **Siete ejemplares y tres electrónicos (CDs)**, los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis y un CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**

***“POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR”***

**MTRO. LUIS ERNESTO CRUZ OCAÑA**

**COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**



POSGRADO DE HUMANIDADES  
CAMPUS VI  
COORDINACIÓN DE  
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Esta tesis fue realizada gracias al financiamiento, que recibí como becaria con el número **586408** de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas, otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, durante el periodo Agosto 2015– Julio 2017.



## DEDICATORIA

Para mi madre, Iris Bach, gracias por tanto esfuerzo, perseverancia y completa ayuda. Es mi fuente principal de inspiración y motivación, mi más insondable respeto y agradecimiento por su amor y por los valores que me ha inculcado.

A mis hermanos, Alejandra y César, por brindarme su apoyo incondicional.

A mi tía, Yesenia Silias, por su compañía y solidaridad en todo momento.

Especialmente esta tesis está dedicada a una persona que creyó en mí siempre, mi mejor maestro y amigo, doctor Víctor Manuel Esponda Jimeno. Estoy eternamente agradecida por sus sabios consejos, motivación, dedicación y sobre todo por brindarme grandes aprendizajes y experiencias que sirvieron para mi desarrollo personal y académico. Aunque su corporeidad ha trascendido, nunca morirá en mi corazón y memoria, porque es eterno por las acciones que en vida realizó y por las cuales ahora lo recuerdo con gratitud, amor y admiración profunda.



## AGRADECIMIENTOS

Al doctor Sarely Martínez Mendoza, por su dedicación y su fundamental dirección de esta tesis.

Por sus valiosas aportaciones y su orientación para el desarrollo de este proyecto, agradezco al doctor Martín de la Cruz López Moya.

A la doctora Juliana Matus López, por sus consejos y supervisión.

A los profesores de la Maestría en Estudios Culturales, por contribuir en mi desarrollo académico.

A los videoastas Martiniano Hernández, Amelia Hernández, Juan López, Maricela Sánchez, Samuel Ávila, Saul Kak y Elena Gómez, por su apoyo, cortesía y siempre disponibilidad, son personas que contribuyen con su arte a la cultura.

A la doctora Ana María López Carmona, de la Universidad Pontificia Bolivariana sede Medellín, Colombia, por sus puntuales comentarios y recomendaciones; por su sincero apoyo, amabilidad y diligencia durante mi estancia académica.

A los videoastas colombianos Juan Carlos Jamioy, Robert Ahue, Mileydi Orozco y Sabine Sinigúí, por su cordialidad, aportación y brindarme información sobre su trayectoria y trabajo audiovisual.



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I EL DOCUMENTAL, REPRESENTACIONES Y MEMORIA .....	22
1.1 Investigaciones en Latinoamérica: Prácticas audiovisuales en contextos locales .....	23
1.2 Noción del documental .....	29
1.2.1 Clasificaciones del documental .....	31
1.2.2 Lenguaje audiovisual .....	33
1.3 Imaginarios mediáticos.....	34
1.3.1 Representaciones sociales y culturales de la población indígena en el cine mexicano.....	35
1.3.1.1 Características de la producción.....	37
1.3.2 La ética con el "otro" en el documental <i>sobre</i> poblaciones indígenas.....	38
1.4 Inicio y contexto del videodocumental en México.....	39
1.4.1 Presencia del videodocumental en localidades.....	41
1.4.2 Los conceptos del videodocumental en localidades.....	42
1.4.2.1 Video indigenista.....	43
1.4.2.2 Video indígena.....	44
1.4.2.2.1 Diferencias entre el cine etnográfico y el video indígena.....	45
1.4.2.3 Video comunitario.....	47
1.4.2.4 Video intercultural.....	48
CAPÍTULO II PRODUCCIÓN VIDEOGRÁFICA DESDE LAS LOCALIDADES.....	50
2.1 Intervención tecnológica en localidades.....	51
2.1.1 Antecedentes de la producción videográfica en localidades indígenas de México.....	53
2.1.2 Inclusión al proceso de modernización.....	54





2.1.3 Políticas culturales .....	56
2.2 Pioneros de la videografía en lenguas indígenas .....	57
2.2.1 El primer contacto con la cámara .....	60
2.2.2 Estrategias comunicativas.....	63
2.3 La llegada del video documental a localidades chiapanecas .....	65
2.3.1 Producción videográfica en lenguas indígenas de Chiapas.....	66
2.3.2 Formación de videoastas.....	68
2.4 La videoproducción en comunidades zapatistas.....	71
2.4.1 Estrategias de producción y modelos de representación zapatistas.....	73
2.4.2 Identificaciones y contrastes con el video en localidades.....	75
2.4.3 Propósitos y resonancias.....	77
CAPÍTULO III MIRADAS LOCALES .....	81
3.1 Realidades retratadas: Videoastas chiapanecos .....	82
3.1.1 Martiniano Hernández Gómez .....	83
3.1.2 Rosa Amelia Hernández Gómez .....	86
3.1.3 Juan López Intzín.....	88
3.1.4 Maricela Sánchez Gómez .....	90
3.1.5 Samuel Ávila Delesma .....	93
3.1.6 Saúl Méndez Díaz.....	97
3.1.7 Elena Gómez Pérez.....	100
3.2 Análisis de las producciones .....	102
3.2.1 Y me vine a San Cristóbal.....	103
3.2.2 Slikebal (El comienzo).....	107
3.2.3 Sk´anel Kuxlejal (Por nuestra vida: Ofrendas).....	109
3.2.4 El Naíl (El Rezador) .....	111
3.2.5 Kupguy Jyara (Padre del Pueblo).....	113



3.2.6 La selva negra .....	114
3.2.7 Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales (Región Cañada Tojol-ab´al en Las Margaritas).....	117
3.2.8 La especificidad de los documentales analizados .....	118
3.3 Procesos de creación de las videoproducciones .....	120
3.3.1 Preproducción.....	121
3.3.1.1 Investigación previa.....	122
3.3.1.2 Recursos narrativos.....	123
3.3.1.3 Acción.....	124
3.3.2 Producción.....	126
3.3.3 Postproducción .....	127
3.4 Narrativas de los videodocumentales.....	128
3.4.1 El relato audiovisual .....	131
3.4.2 El tiempo.....	132
3.4.3 El ritmo.....	133
3.4.4 Los planos .....	134
3.4.5 El sonido .....	135
3.4.6 La mirada.....	136
3.4.6.1 Delante y detrás de las cámaras: Las mujeres en el audiovisual.....	137
<b>CAPÍTULO IV LA REALIZACIÓN DEL VIDEO DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA CULTURAL Y SOCIAL .....</b>	<b>140</b>
4.1 La comunicación como herramienta estratégica de preservación y difusión ..	141
4.1.1 Diálogo con producciones de América Latina.....	143
4.1.2 Usos sociales del documental.....	143
4.1.3 ¿El video documental como recurso de reivindicación cultural o atractivo turístico?.....	148
4.2 Posición política, ética y cultural del realizador .....	149





4.2.1 Relaciones y participación al interior y exterior de la comunidad.....	151
4.2.2 Transición entre el campo y la ciudad: Migración y procesos adaptativos.....	154
4.2.3 Memoria colectiva: Identidad étnica .....	155
4.3 Difusión de los productos.....	157
4.3.1 Medios electrónicos .....	158
4.3.2 Talleres y Centros de capacitación .....	160
4.3.3 Organizaciones, festivales y muestras .....	163
4.4 Futuro y perspectivas de los directores y producciones.....	167
4.4.1 Relaciones de poder entre instituciones financiadoras y videoastas: Apoyos económicos e instrumentales.....	169
4.4.2 Trabajo colaborativo.....	170
4.4.3 Contenidos audiovisuales .....	173
4.5 El nuevo escenario audiovisual.....	174
4.5.1 Surgimiento de jóvenes videoastas.....	176
4.5.2 Cultura audiovisual contemporánea .....	177
CONCLUSIONES .....	180
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	198
ANEXOS.....	203



## INTRODUCCIÓN

Esta tesis, titulada *Producción videográfica en lenguas indígenas de Chiapas: Procesos de creación y narrativas audiovisuales*, se centró en investigar cómo se origina y se expresa la creación audiovisual y las narrativas (desde dónde están mirando y qué es lo que están produciendo a nivel discursivo los realizadores) en los documentales de videoastas hablantes de lenguas indígenas de Chiapas.

La investigación se enfocó en el análisis del proceso de creación y las narrativas que contienen los documentales de videoastas provenientes de cuatro etnias de Chiapas —Tzotzil (San Juan Chamula y Zinacantán), Tzeltal (Tenejapa), Zoque (Chapultenango y Rayón) y Tojolabal (Las Margaritas)— con el objetivo de brindar elementos de reflexión y conocimiento acerca de la construcción de la idea y el relato audiovisual que los videoastas representan a través de documentales. Se consideraron técnicas, recursos, modelos, contextos culturales y sociales así como el contenido y mensaje que tratan de expresar.

La videoproducción en los pueblos indígenas de Chiapas, comenzó a principios de los años noventa por iniciativa del Instituto Nacional Indigenista (INI) —ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)— organización gubernamental que concedió herramientas y asesores para introducir técnicas y temáticas audiovisuales. Este hecho no fue del todo favorecedor, debido a que las producciones no tuvieron mayor difusión y los contenidos no eran conciliados por las localidades; se distinguieron por un planteamiento institucional, sin embargo, esto propició el inicio de una actividad que ha permanecido hasta la actualidad de forma notable. Es por ello que se estimó idóneo realizar una investigación de esta naturaleza, porque es una labor que los videoastas hablantes de lenguas indígenas, a través de los años han hecho propia; también para que jóvenes videoastas tengan elementos e información de cómo se realiza una actividad en la cual están incursionando y cómo pueden proyectarla de manera más exitosa.

Se consideró que los jóvenes videoastas chiapanecos son los que más se interesan por saber el proceso y el mensaje de las producciones, por tal motivo les incumbe conocer la investigación, asimismo, para las personas que están inclinadas a los documentales (por ejemplo activistas y videoastas de otras ciudades) y personas que no



conocen sobre eso. Se investigó este tema porque, si bien existen diversos artículos acerca de estudios de las experiencias y producciones en comunidades indígenas, no se encuentran estudios sobre las narrativas en las producciones específicamente en Chiapas, estado mexicano que figura como uno de los mayores productores de documentales de este tipo. Es importante ahondar en este asunto, porque detrás de la realización de un video documental existe un proceso de creación que ayuda a evidenciar el modo de ver la vida, costumbres, tradiciones, problemáticas y saberes de las comunidades indígenas chiapanecas.

Lo anteriormente expuesto fue analizado bajo el siguiente **cuerpo categorial**:

- Creación audiovisual
- Narrativas del documental
- Representaciones
- Identidad
- Participación comunal
- Relaciones de poder económicas e ideológicas

En cuanto al trabajo de los realizadores, mayormente acuden al documental, que constituye el género sobresaliente del video en Chiapas, aunque en pocos casos se utiliza la ficción, como se logra apreciar en los trabajos de José Alfredo Jiménez y Floriano Enrique Hernández (Ronyck), videoastas tzotziles que algunas veces recurren a la animación por computadora para reflejar sus pensamientos.

En los documentales los personajes hablan en su propia lengua y al ser exhibidos fuera de la comunidad o en festivales, los videoastas elaboran subtítulos en castellano o lenguas extranjeras para evitar el doblaje. En ocasiones, los directores optan por la práctica de videos musicales, cortometrajes, cápsulas, reportajes y recientemente videocartas. Es por tal motivo que se analizaron documentales, por que es el género predominante en Chiapas.

Con base en la información que se obtuvo de las investigaciones, clasificaciones y análisis, el cometido fue:

### **Objetivo general**

Analizar cómo se originan y expresan los procesos creativos y narrativas audiovisuales de los videodocumentales generados por videoastas Tzotziles,



Tzeltales, Zoques y Tojolabales de Chiapas; considerando sus alcances y limitaciones dentro de la producción, así como su contexto cultural y social.

### **Objetivos específicos**

- Explorar y contextualizar el trabajo del realizador indígena y el proceso de creación artística (percepción, narración y lenguaje videográfico).
- Identificar qué y cómo comunican los realizadores a través de las producciones de los documentales.
- Clasificar y analizar el contenido de las obras por medio de materiales, talleres, exposiciones y colectivos de video.
- Evaluar el futuro y perspectivas de las producciones y productores videográficos.

Las **hipótesis** que se plantearon son las siguientes:

- Los realizadores por medio de productos audiovisuales narran historias de sus localidades con el fin de reproducir o proyectar imaginarios sobre su identidad o a través de estas reinventan sus identidades de manera creativa.
- Las narrativas que se expresan en las producciones de los documentales se dan para obtener un contenido “indigenista”, el cual resalta aspectos folclóricos de las localidades, dejando a un lado ámbitos como el derecho, prácticas en cesación, construcción de identidad, etc., con el objetivo de atraer y vender para el turismo y no para fortalecer las prácticas culturales con sus paisanos.
- Los videoastas chiapanecos han emulado y retomado la tecnología audiovisual para proyectarse al exterior dejando en segundo plano su contexto local, en razón de que las locaciones y acciones que capturan son parte de su cotidianidad, siendo estos más importantes o impactantes para el público externo.

Dentro del marco institucional esta tesis se vinculó con la línea de investigación *Información, Comunicación y Cultura*, porque las producciones audiovisuales de los pueblos indígenas tienen una doble dimensión comunicativa. La primera consiste en la transmisión al interior de las comunidades, a través de las casas de la cultura o reuniones comunitarias y la segunda hacia fuera, en festivales de cine y video indígena, conferencias y foros, además de sitios de internet abiertos para el público interesado en las producciones audiovisuales.



## **Lugar de enunciación**

La inclinación por el tema de tesis se originó porque en el ámbito académico (sobre todo antropológico) se estudia el audiovisual hablado en lenguas indígenas desde el análisis de documentales, historia de la videoproducción, temáticas y procesos de luchas. Particularmente en Chiapas, los estudios figuran en artículos escritos por antropólogos, comunicólogos y cineastas que reflejan la experiencia de ciertos talleres, seminarios o colaboraciones que han establecido en localidades; algunos de estos ponentes son originarios de pueblos indígenas, como es el caso de María Dolores Arias y Mariano Estrada, que expresan sus intereses y vivencias en la actividad.

Al observar el panorama de las investigaciones que se han realizado en el estado chiapaneco, se enfocó en el proceso de creación y narrativas de la producción del documental porque se considera importante señalar las prácticas, enfoques, motivos, temáticas, redes de poder y políticas de la producción audiovisual en los pueblos indígenas, con el fin de conocer y analizar qué, desde dónde hablan los videoastas, por qué, para qué utilizan el video documental, y parte central de la investigación, cómo se dan los procesos creativos y narrativos. Se prosiguió un orden cronológico para evidenciar la evolución de la actividad videográfica y el contexto cultural e histórico de las obras. Se analizaron criterios narrativos (temáticas y estructura), estéticos (empleo de la cámara y creación) y conceptuales (identidad, representaciones y políticas culturales).

El posicionamiento respecto al tema que se ocupa es desde una perspectiva exógena (porque no produzco videodocumentales), es decir desde una mirada y visión particular de una observadora que aspira presentar y analizar cómo se expresan y originan las creaciones, estructuras y estrategias narrativas en los documentales de los videoastas chiapanecos hablantes de una lengua indígena. La interpretación procede desde mi particular formación, con todo su campo conceptual y lingüístico; respecto a las teorías, son supuestos y propuestas generales e ideales (idóneas), no obstante, cada teoría intenta explicar el porqué de cada práctica, su razón y eficacia, ya en su forma, estructura, función, así como en sus representaciones y acciones.

## **Marco teórico**

Para analizar un documental no es suficiente verlo, es necesario investigar lo que está vinculado con el autor, el discurso y análisis contextual, la propuesta, la estrategia



persuasiva y el pensamiento; para el respaldo del estudio o la investigación, se retomaron las propuestas del doctor en comunicación audiovisual Jordi Sánchez Navarro, quien aborda el estudio de las narrativas audiovisuales, analiza la teoría narratológica y las conexiones con el discurso sobre la imagen en términos estéticos y ontológicos. Valora diversos aspectos del acto narrativo en el cine y el video, como lo es el espacio y el tiempo.

El autor destaca las estructuras narrativas y estrategias discursivas del narrador, “quién habla, quién habla y a quién, quién habla y cuándo, quién habla y en qué lenguaje, quién habla y con qué autoridad” (Culler en Sánchez, 2006: 23). Los distintos modos de narrar se presentan en este estudio, como la focalización (perspectiva con la cual el narrador relata), enfoque con más énfasis en el análisis de la narrativa audiovisual, ya que por medio del narrador se proyectan posturas políticas, culturales y morales.

Para Sánchez, la narrativa audiovisual es: “La facultad o la capacidad de la que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias [...] para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta configurar discursos constructivos de textos” (Sánchez, 2006:77). La comunicación narrativa que se produce, en este caso en el video documental, está cargada de significados los cuales se descifran a través del relato audiovisual, como también menciona Bill Nichols (1997): “La realidad es el producto de sistemas significantes, como el propio documental”. Así, el estudio de las narrativas conlleva a identificar y analizar los diferentes elementos que intervienen en la construcción de un filme.

Con respecto al ámbito de la producción, se tomó la perspectiva de Stuart Hall, cuyo propósito es, “analizar la diferencia de la producción discursiva de otros tipos de producción en nuestra sociedad cuyo objeto son los significados y mensajes presentados como “signos-vehículos” organizados de un modo específico, que como cualquier lenguaje, se organizan por medio de códigos dentro de la cadena sintagmática de un discurso” (Hall, 2004: 218). Hall adoptó una perspectiva semiótica/lingüística.

El enfoque de Hall, resulta atractivo, pues considera las formas, producciones culturales y también las relaciones entre lo cultural y lo político, ocupa los enfoques *emic* y *etic*; el autor argumenta trabajar el “*adentro*” y “*afuera*” de la raza y de la etnicidad, para poner en tensión los sistemas de representación que fijan y naturalizan las diferencias y





terminan por fortalecer las fronteras identitarias” (Hall, 2010: 250). Estos planteamientos también se ocuparon en la investigación para conocer la perspectiva desde dentro y desde fuera, combinando los dos puntos de vista con el objetivo de reforzar las ideas.

*Identidad* es una de las variables que se consideró en la investigación, en torno a esto interesaron las percepciones que tiene Stuart Hall: “La identidad está dentro del discurso, dentro de la representación. Es constituida en parte por la representación. La identidad es una narrativa del sí mismo” (Hall, 2010: 345). Los realizadores indígenas se representan y se narran a sí mismos, representan a otros dentro de sus producciones audiovisuales como signo de su identidad.

Un planteamiento importante que se recurrió es el que apunta Hall: “La combinación del discurso verbal y visual que produce el efecto de “realidad” requiere los procedimientos de codificación más hábiles y elaborados: montar, vincular y coser los elementos, trabajándolos para que sean un sistema de narración o exposición que “tenga sentido” (2010: 346). El trabajo de Hall, destaca cuatro coyunturas que se vinculan al proceso comunicativo, como lo son: producción, circulación, consumo y reproducción; el autor contribuye al análisis del lenguaje y al discurso de la cultura, así como la relación entre la representación y las identidades. La perspectiva de este autor, acerca de los significados e ideas en torno al proceso de producción, ayudó a explicar el mensaje y el contenido que tratan de dar las producciones videográficas.

En cuanto al estudio del documental, se ocupó lo referente a la perspectiva del teórico Bill Nichols, quien afirma: “El filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva” (Nichols, 1997: 12). El registro videográfico antes era inaccesible para los indígenas, ahora las cosas han cambiado, los trabajos son accesibles (para algunos) y son ellos los que están contando sus historias, denuncian y se visibilizan. El documental es una herramienta que informa, difunde, preserva y revive la memoria.

Siguiendo con este autor, “el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos” (Ibídem). Es difícil establecer un acuerdo acerca de la definición y aspectos que incorpora el documental, debido a las diversas nociones que se le han adjudicado. Cada interpretación del término se asigna por medio de los intereses, experiencias y modos de ver la realidad. Dichas orientaciones y propuestas se



retomaron para lograr un análisis completo y reforzar la investigación del proceso de creación y narrativas que se dan en las producciones de videoastas chiapanecos.

### **Soporte metodológico**

La teoría en la que se basó esta investigación fue sostenida por tres autores, los cuales son adecuados para el análisis de la creación y las narrativas de documentales; uno de ellos es Jordi Sánchez Navarro, que aborda el análisis de las estructuras narrativas de imágenes en movimiento (narrativa como contenido que relata), Stuart Hall acerca de las representaciones, identidad y significados en relación al proceso de producción y Bill Nichols en torno a lo que conlleva realizar y estudiar el género documental.

Es oportuno recalcar que la mayoría de los enfoques y técnicas empleadas por los autores, se retomaron en la metodología de este estudio. Jordi Sánchez Navarro, utiliza el enfoque interdisciplinario (sociología, comunicación y pragmática); los métodos a los que recurre es el histórico y crítico analítico. Sus técnicas son la investigación documental, de observación, componencial y comparativa. Investiga desde la comunicación y los estudios cinematográficos. Por su parte Stuart Hall, en sus estudios se orienta en el enfoque referencial, transdisciplinario e interdisciplinario, desde el punto de vista de los estudios culturales (retoma posiciones de varios autores, entre ellos Lévi Strauss, Humberto Eco y Roland Barthes); las técnicas que emplea son de observación e investigación documental. Interesaron los argumentos de este autor, porque señala que el proceso de producción está enmarcado por todo tipo de significados e ideas, precisamente concernió conocer dentro de la producción del video los significados e ideas que se dan en esta práctica.

Otro autor a quien se recurre es Bill Nichols, quien realiza una amplia investigación acerca del documental, tanto en los inicios de esta actividad hasta el estado actual en que se encuentra. Concernieron las propuestas de Nichols para señalar las representaciones que aparecen en las producciones; el enfoque que utiliza es revisionista histórico, el método que maneja es histórico y crítico analítico, apoyado de las técnicas de investigación documental y observación.

Se tomó en cuenta el proceso de investigación de los autores; el panorama del cuál se partió es desde el estado en que se encuentra la actividad que realizan los videoastas, al considerar el surgimiento, desarrollo, resultados y expectativas; esto con el propósito de avizorar el futuro, desarrollo y aceptación de la actividad que realizan tendrá



en el interior de sus localidades así como en el exterior, siendo este último donde parece tener más aceptación, a la vez considerar si es una actividad realizada por afición o hobby o con propósitos de lucro.

El **método** que se trabajó es cualitativo (para analizar el proceso creativo y las estructuras y estrategias narrativas del documental en lenguas indígenas). Fue necesario investigar la formación de los videoastas para efectuar la actividad, el discurso, la producción y en menor medida, la circulación de los materiales videográficos. Esta investigación se apoyó también de una muestra general de videoastas de Chiapas y las producciones generadas desde el 2008 hasta 2016.

Se estudió lo que está detrás de la realización de un video documental, el mensaje que tratan de expresar mediante los documentales y el proceso de producción (formación de los videoastas para efectuar la actividad, el discurso que prevalece en torno a las producciones audiovisuales, el financiamiento y circulación de los materiales videográficos). Estos elementos ayudaron al análisis del proceso creativo y las narrativas que se dan en la producción de documentales de videoastas chiapanecos, objetivo principal de la investigación. El paradigma contribuyó a explicar el mensaje y el contenido que tratan de dar las producciones videográficas, para hacerlo posible, también se investigó los antecedentes, modificaciones y adaptaciones de las producciones desde el inicio de esta acción; también se hizo un registro cronológico, temático y étnico; eso fortaleció la investigación porque se conocieron las transformaciones tanto de técnicas como de temáticas y perspectivas.

Otro recurso fundamental que permitió ubicar continuidades y discontinuidades, semejanzas y diferencias —lo cual indicó el grado de generalidad de las frecuencias que se presentaron en la muestra, así como sus singularidades— es la investigación documental, es decir investigar y analizar fuentes primarias (documentos), secundarias (libros, artículos, folletos, etc.) y fuentes electrónicas (Youtube, Vimeo, páginas web) de los estudios que se han hecho acerca del video documental en Latinoamérica. También, esta estrategia ofreció una visión contrastativa dinámica (con la finalidad de comparar las diferentes manifestaciones, técnicas y registros que han elaborado los videoastas de las cuatro etnias e identificar en qué aspectos se enfocaron más y en cuáles no).

Asimismo, la metodología empleada en el análisis de los videodocumentales se basó en dos fuentes principales: el documento audiovisual y las entrevistas a los



realizadores; en tanto a los audiovisuales, se describió y analizó las narrativas a partir de los enfoques de los estudios culturales y de la antropología visual, las fuentes audiovisuales se adosan con las declaraciones, lo que posibilita interpretar la noción política y cultural de la herramienta del video a través del proceso de creación y las narrativas expuestas en el documental.

Las **técnicas** son importantes en toda investigación porque son recursos complementarios que permiten conducir a los métodos que se eligió, contándose entre estas técnicas: las entrevistas a profundidad, registro fotográfico y videográfico, observación, visitas a instituciones, organizaciones, exposiciones y colectivos (Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Celali, Galerías, CDI, Kinoki, Sna Jtz'lbajom Cultura de los Indios Mayas, entre otros). Estas técnicas se auxiliaron de las **herramientas** de cámara, grabadora y videodocumentales.

Se recurrió a los **enfoques** *emic* y *etic*, bajo la perspectiva de Stuart Hall que los utiliza en su investigación; para ampliar la perspectiva y contrastar las visiones de distintos contextos: el que se da dentro y fuera de la comunidad. Estos enfoques sirvieron para conocer desde dentro (*emic*) la perspectiva de los realizadores, referentes, formación, migraciones, problemáticas y la transmisión al interior de las comunidades a través de las casas de la cultura o reuniones comunitarias. Concerniente al enfoque *etic* para entender desde fuera, expresado en las producciones, en la proyección de festivales de cine y video, conferencias y foros, además de sitios de internet abiertos para el público interesado. Además se empleó el enfoque multidisciplinario, porque esta investigación comprende el conocimiento de otras disciplinas como la comunicación y antropología visual, las cuales aportan información al tema en asuntos conceptuales y metodológicos. Se considera las perspectivas de estas disciplinas, porque a partir de esta última comienza la actividad en localidades y es necesario retomar estos estudios para conocer y analizar cómo fueron los inicios; las dos disciplinas ayudan para percibir los propósitos, motivaciones y los resultados a los que se aspiran en los documentales.

### **Región y sujetos de estudio**

El criterio de elección de los sujetos de estudio se basó en revisiones realizadas en la videoteca de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y del acervo audiovisual del Centro Estatal de Lengua, Arte y Literatura Indígena, así como en



otros repertorios (Instituto de Estudios Indígenas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y video producciones particulares que se adquirieron) en donde se observó más de cincuenta materiales videográficos. Es por eso que se considera se ha logrado una muestra sino exhaustiva, si representativa.

En cuanto a los contextos geográficos y étnicos del tema, por razones metodológicas, espaciales y de procedimiento, se delimitaron a las realizaciones de videoastas de las etnias tzotzil (Martiniano Hernández Gómez y Rosa Amelia Hernández Gómez), tzeltal (Juan López Intzín y Maricela Sánchez Gómez), zoque (Samuel Ávila Delesma y Saúl Méndez Díaz) y tojolabal (Elena Gómez Pérez). Con el objetivo de reunir las impresiones propias de los que realizan este trabajo. Se eligió la producción ya realizada y más representativa de los documentalistas, los cuales son: *Y me vine a San Cristóbal*, *Slikebal (El comienzo)*, *Sk´anel Kuxlejal (Por nuestra vida: Ofrendas)*, *El Naíl (El Rezador)*, *Kupguy Jyara (Padre del pueblo)*, *La selva negra*, y por último, *Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales*; temáticas que van desde el despojo de tierras a causa de la religión, la pérdida de tradiciones, el trabajo infantil y los efectos de la globalización. Con una duración de 27 a 30 minutos cada documental y efectuados entre 2008 y 2016, estas producciones en algunas ocasiones demoran varios años en el proceso de postproducción, por ese motivo se toman en consideración esos tiempos.

Dado que algunos videoastas laboran y hacen gestiones para sus realizaciones en la capital chiapaneca y en San Cristóbal de Las Casas, las averiguaciones se concretaron en estos dos lugares. Se trabajó con videoastas (que reciben apoyo de diversas organizaciones particularmente no gubernamentales para la realización del documental, y con directores que obtienen financiamiento de instituciones gubernamentales) de entre 24 a 40 años de edad. El análisis se efectuó con los documentales y entrevistas a videoastas que laboran en esta actividad por varios años y videoastas que aún empiezan; tomando en cuenta las visiones de la primera y la nueva generación. La mayoría de los documentalistas terminaron o siguen estudiando una licenciatura, particularmente comunicación, sociología y antropología. La elección de los sujetos está basada en la actividad videográfica, la cual es más intensa en las etnias tzotzil, tzeltal, zoque y tojolabal, es por eso que el interés se centró en estas producciones.



La siguiente muestra se realizó a partir de diversas visitas a centros de documentación, universidades, exhibiciones y acervos de video en Chiapas; en esta se incluyen a videoastas activos en la producción videográfica, no se tomaron en cuenta ha aquellos o aquellas que tienen producciones esporádicas.

Etnia	Videoastas					
Tzotzil	Abraham Gómez García	David López Pérez	Juan Antonio Méndez Rodríguez	Martiniano Hernández Gómez	Berthier De la Cruz Trinidad	Floriano Enrique Hernández Cruz
	José Alfredo Jiménez Pérez	Bernardino de Jesús López De la Cruz	Humberto Gómez Pérez	José Eduardo Martínez González	Néstor Abel Jiménez Díaz	Manuel López Pérez
	Pedro Daniel López López	Pedro Agripino Icó Bautista	Cecilia Pérez Pérez	Margarita López Hernández	Rosa Amelia Hernández Gómez	Maricela Isabel Culej Vázquez
	Rocío Martínez	Hortensia Gómez López	Liliana Guadalupe López López	María Dolores Arias Martínez		
Tzeltal	Ángel Paul López Gómez	Delmar Ulises Méndez Gómez	Genaro Santis Gómez	Juan Diego Méndez Rodríguez	Mariano Estrada Aguilar	Sebastián Luna Gómez
	Juan López Intzín	María Santis Gómez	Cecilia López Sánchez	Maricela Sánchez Gómez	Arturo Pérez	
Zoque	Samuel Ávila Delesma	Saúl Méndez Díaz				
Tojolabal	Elena Gómez Pérez					
Chol	Isaías Vázquez García					

Tabla 1. Muestra de documentalistas chiapanecos.

De un total de 37 videoastas, 22 corresponden a la etnia tzotzil; 11 tzeltales, 2 zoques, 1 tojolabal y 1 chol. En la historia de la videografía chiapaneca han concurrido más videoastas, pero no han tenido continuidad en la actividad, solamente realizan un documental y se alejan por completo.

La tesis comprende cuatro capítulos, una introducción, un apartado de conclusiones y anexos; el primer capítulo *El documental, representaciones y memoria*, abarcó las investigaciones que se han realizado sobre las manifestaciones audiovisuales que se dieron alrededor de diferentes poblaciones indígenas de Latinoamérica. Estos estudios corresponden a cineastas y antropólogos que han emprendido talleres en el manejo de herramientas de comunicación o a través de instituciones que facilitaron recursos humanos y técnicos para la elaboración de registros audiovisuales. Se realizó un





bosquejo sobre el surgimiento, noción, clasificación, técnicas y lenguaje del documental; por otra parte se exponen las características de la videoproducción, la incorporación del documental en comunidades indígenas de México, y por último los conceptos de video indigenista, indígena, comunitario e intercultural, los cuales se emplean en diversos estudios sobre este carácter.

En el capítulo dos *Producción videográfica desde las localidades*, se plantearon los antecedentes de la actividad videográfica en México, las políticas culturales que dieron origen al proyecto de transferencia de medios a comunidades, también las estrategias comunicativas que realizaron los asesores en la capacitación de videoastas, temáticas, difusión y apoyos, así como las primeras narrativas que se dieron en las localidades al tener la herramienta audiovisual; en la última sección de este capítulo se aborda el comienzo de la videoproducción en Chiapas y en las comunidades zapatistas; se expone las concordancias y diferencias entre estas dos producciones.

El tercer apartado *Miradas locales*, corresponde a las entrevistas y análisis de las producciones de los siete videoastas contemplados para esta tesis; temas que van desde el trabajo infantil, tradiciones obsoletas, expulsiones, migraciones y el perjuicio de tendencias globales. Otro de los contenidos que se agregan a este capítulo son las representaciones; qué, cuáles y cómo se muestran las situaciones en los documentales, cambios de contexto, motivos e intereses, el proceso de creación y las narrativas que se presentan, son algunos de los temas que reunió esta parte.

En el capítulo cuatro *La realización del video documental como herramienta cultural y social*, se manifestó la posición política, ética y cultural de los realizadores, el diálogo que tienen con otras producciones de América Latina, los escenarios (talleres, organizaciones, festivales y muestras), la relación y participación de los documentalistas en las localidades, la identidad y representaciones; posteriormente se expresa el futuro y perspectivas de los productores y las producciones, al indicar las relaciones de poder entre las instituciones financiadoras y los documentalistas, la difusión y el nuevo escenario audiovisual, con el surgimiento de videoastas, géneros y la cultura audiovisual en Chiapas. La investigación va encaminada a dar a conocer cómo se producen las creaciones y narrativas en videodocumentales de realizadores chiapanecos; es por eso que se procuró dar una investigación lo más completa posible a lo largo de estas páginas.



# CAPÍTULO I

## EL DOCUMENTAL, REPRESENTACIONES Y MEMORIA

En este capítulo se presenta una introducción a los estudios que se han realizado en torno al tema de los videoastas o producciones en contextos indígenas, principalmente en Latinoamérica; así como el tratamiento, las técnicas, herramientas y responsables de proyectos comunitarios que abrieron el camino a nuevas redes de comunicación en localidades, en donde hace algunos años no había acceso a las herramientas tecnológicas.

Iván Sanjinés, Jeannette Paillán, Marta Rodríguez, Sarah Minter, entre otros, son investigadores representativos en el análisis de transferencias, contacto y fomento de materiales videográficos que respaldaron esta actividad. También se expone la noción del documental —género predilecto de la actividad videográfica—, partiendo desde su etimología y la libertad de expresión que permite este género, las clasificaciones, técnicas, herramientas y lenguaje, para contar un panorama más amplio de lo que abarca esta categoría.

En otro instante se exponen los imaginarios mediáticos que se presentaron y se presentan a través de representaciones cinematográficas en México sobre la población indígena, dando pie a estereotipos entorno a este sector, que han derivado a crear imágenes y concepciones simplificadas. Esto provocó una tendencia a acentuar la creencia de “naturalidad” de los pueblos indígenas que estaba lejos de lo que correspondía la realidad.

Se manifiesta los inicios y el contexto histórico-cultural en el que se registró la apertura del video documental en México, los precursores, características y temáticas que se trataron en ese momento, así como la incorporación de esta actividad artística en el ámbito comunitario: ¿Cómo surgió? ¿Desde qué mirada? ¿Qué temáticas abarcaron? ¿Cuál era la ética con el otro?, son algunas preguntas que se plantearon a lo largo del texto. Por último se esbozaron las diferencias entre los conceptos de video indigenista, indígena, intercultural y comunitario, los cuales han sido confundidos al creer que se trata del mismo significado. Estas percepciones son vistas como similares, pero conllevan distintas estructuras que tienen que ver con el método, el qué y quiénes lo utilizan.

## 1.1 Investigaciones en Latinoamérica: Prácticas audiovisuales en contextos locales

El tema de los videoastas provenientes de pueblos indígenas latinoamericanos, ha sido abordado por distintos investigadores de diversas nacionalidades, principalmente antropólogos y cineastas que se inclinan por estudiar y analizar los elementos que comprenden la actividad del realizador. Los enfoques e intereses han sido numerosos y motivados por distintos objetivos. Este apartado se dirige a los estudios que se han producido en Latinoamérica, los cuales comprenden diversas temáticas, temporalidades y espacios difundidos principalmente en artículos y ensayos de revistas especializadas en antropología visual y en documentales.

Los antecedentes de estudios desarrollados sobre la videografía en localidades indígenas latinoamericanas, se remiten especialmente al documental como producto cultural; los precedentes hacen alusión a trabajos audiovisuales efectuados en Brasil, país precursor de esta actividad, en donde se cuenta con la experiencia del programa de Video Nas Aldeias (Video en los Pueblos), iniciado en 1986 por el Centro de Trabalho Indigenista (Centro de Trabajo Indigenista) CTI; liderado por Vincent Carelli, antropólogo y documentalista que introdujo talleres de manejo de video en comunidades indígenas. Carelli, se preocupa por romper estereotipos y presenta a la sociedad brasileña elementos de concientización a través de productos audiovisuales. La actividad videográfica en comunidades indígenas de Brasil contribuye como herramienta identitaria y de educación intercultural.

Otro país que se identifica por abordar estudios considerables acerca de la función audiovisual es Bolivia, los inicios están directamente relacionados con Jorge Sanjinés, cineasta boliviano que consigna el aspecto del acceso del cine para los pueblos indígenas; sus producciones son de denuncia, acontecimientos revolucionarios, obreros y campesinos. Fue impulsor de proyectar en comunidades sus documentales para observar, conocer la reacción y perspectivas de esta población (usó la metodología del cine participativo del antropólogo francés Jean Rouch, que consistía en la retroalimentación entre el observador y el observado). Con esta iniciativa realizada en su país natal, Sanjinés estableció un trabajo para y con los indígenas bolivianos.

Por otra parte Iván Sanjinés, fomenta la acción que propició su padre. Es un documentalista que utiliza los métodos cualitativo, comenencial e histórico y



planteamientos de varias disciplinas como la antropología, comunicación y política para sus investigaciones, las cuáles están centradas en la democratización de la comunicación; se preocupa por dar voz a los pueblos marginados y ayudarlos para exhibir sus problemas, derechos y demandas. Su prioridad es el trabajo comunitario, la capacitación de herramientas de comunicación y divulgación de las realizaciones indígenas. Para el director boliviano, el cine sobre pueblos indígenas: “Es una posibilidad de expresión de culturas, no de personas; no se basa en las reglas del cine tradicional” (Sanjinés, 2012). Para el documentalista, la comunicación audiovisual es importante para la preservación de la cultura en las localidades. Desde su perspectiva no se trata de ganar poder económico sino poder identitario, sobre todo fuerza comunitaria.

Las organizaciones son puntos claves para lograr un mayor alcance y difusión de los trabajos audiovisuales; en Bolivia, se fundaron tres organizaciones elementales que apoyaron al video en comunidades indígenas: el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), establecido en 1989 en La Paz; el Sistema Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual y la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB), estas dos últimas creadas en 1996, se centran en facultar a grupos indígenas en técnicas audiovisuales para que organicen producciones desde su propia representación.

En Chile, la videoasta mapuche Jeannette Paillán tiene un marcado interés en el análisis y difusión del video sobre su lugar de origen; además de ser la primera documentalista mapuche, ha tenido varios cargos en distintas organizaciones, como directora general de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Realiza estudios críticos y analíticos mediante la etnografía, su técnica primordial es la observación participante; en estos trabajos indica que el cine o video indígena (concepto adoptado en la mayoría de los realizadores chilenos) es un medio de expresión que debe ser apropiado por las comunidades para expresar su visión, porque es una herramienta de autoafirmación identitaria e instrumento de diálogo con el exterior.

Cuando Jeannette Paillán empezó su quehacer cinematográfico, en Chile no habían mujeres que se dedicaran a esta actividad; las facilidades para la inclusión de las cineastas se fue dando poco a poco, como fue el caso de la documentalista Amalia Córdova, quién desde 2001 se dedica a documentar aspectos de la vida indígena,



principalmente aquellos que tienen que ver con políticas culturales y la creación e implementación de medios tecnológicos. Tanto Córdova como Paillán mantienen una labor constante a favor de las comunidades indígenas chilenas. En la última década Chile se ha distinguido por ser uno de los mayores productores y distribuidores de productos audiovisuales indígenas. Cuenta con un extenso número de programas de apoyos a realizaciones y redes de comunicadores comunitarios, entre los que sobresalen el Festival Internacional de Cine de los Pueblos Indígenas, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas CLACPI y la *Revista Chilena de Antropología Visual*.

En Argentina, el antropólogo Adolfo Colombres ha trabajado el tema de producciones audiovisuales; primordialmente en torno a la imagen estereotipada del indígena en películas cinematográficas, lo cual admite que: “La industria del cine no podría olvidarse del indio por ser un componente esencial de la nacionalidad” (Colombres, 2012: 284). El indígena siempre ha estado presente en películas arraigadas al nacionalismo, mostrándolo, en la mayoría de los casos, como un ser salvaje, pobre y profano. En sus estudios realiza un análisis del cine etnográfico, señala que antes de que llegaran personas a involucrar al indígena en las producciones, el cine etnográfico se caracterizaba por manipular la imagen del objeto de estudio.

Colombres, apunta que muchas de las películas sobre indígenas querían solidarizarse con ellos, personificando sus luchas y su entorno, pero estas producciones no permitían que los nativos tuvieran roles centrales en la planificación de las obras. Su punto de vista es antropológico, su método es cualitativo y comparativo con técnicas de investigación documental y de observación. La investigación de este autor se concentra en el análisis crítico y comparativo de las producciones videográficas entre antropólogos e indígenas, aspectos que han abordado varios documentalistas en artículos.

Una figura clave para la sensibilización de las luchas rurales argentinas fue el cineasta Jorge Prelorán, quien por medio de documentales dio prioridad a los indígenas al exponer sus problemáticas, formas de explotación, derechos políticos y culturales, como se puede apreciar en el documental *Hermógenes Cayo*. Prelorán no escribió ningún texto académico, pero su trabajo ha influido a investigadores para llevar a cabo estudios en torno a la producción audiovisual o temas que el cineasta abordó en sus documentales.



En Colombia, la antropóloga y documentalista Marta Rodríguez ha filmado y colaborado en distintas fundaciones del documental indígena; escribió algunos artículos acerca de las experiencias y la apropiación del video en las localidades. Su método es etnográfico, apoyado por la observación participante; sigue la taxonomía del cine documental del teórico Bill Nichols, así como del *cinéma vérité* (cine verdad) instruido por quien fuera su maestro, el cineasta francés Jean Rouch. A esta documentalista se le reconoce por ser fundadora del taller de video indígena en el municipio de Popayán, suroccidente de Colombia, en 1992 con la ayuda de la UNESCO; su trabajo es referente para la mayoría de investigadores enfocados en temáticas de justicia y enseñanza de medios audiovisuales en comunidades.

El movimiento de video indígena, nace en el Cauca cuando hacemos *Nuestra voz de tierra y fuego*. Los indígenas participan directamente en la hechura de la película y después llega el video, y dice un líder, hijo de Palechor, el gordo Palechor: “si lo filma Silva por qué no filmo yo”. Y empezaron a filmar, entonces digo yo: “¡Un taller!”, y la Unesco en 1992 me dice, “bueno, haga un taller”, y tengo como 40 indígenas, y ahí nace (Rodríguez en Patiño, 2009).

Rodríguez, junto al fotógrafo Jorge Silva, realizó una labor importante al filmar comunidades en conflicto guerrillero, luchas sociales y políticas. Estos trabajos quedaron en la posteridad como registro de injusticias, fuerza comunitaria y enseñanza a futuros documentalistas. De ese mismo país pero en años más recientes, la investigadora Angélica Mateus Mora, estudió sobre los antecedentes del video y las temáticas que exponen los videoastas indígenas; el método que aplica es cualitativo e histórico conjugado con las técnicas de investigación documental y observación. Sus estudios al igual que Colombes, son una crítica a los estereotipos implementados por diversos medios, los cuales son factores problemáticos al momento de la realización.

En Colombia, existen diversos organismos que apoyan en la producción documental de los pueblos indígenas, a la vez también tienen sus propias investigaciones al respecto que rondan en temas sobre la experiencia audiovisual, problemáticas, el financiamiento de los productos y el derecho a la comunicación; entre ellos se encuentra, el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi y la Organización Gonawindúa Tayrona en la Sierra Nevada de Santa Marta, quienes a través del antropólogo Pablo Mora Calderón, encontraron una vía para introducirse en el área tecnológica. Para el productor, el documental “no es un relato objetivo, sino un acto de creación, construido a partir de tomas hechas de una determinada realidad” (Mora en Patiño, 2009: 515). La realidad que





se representa refleja la mirada del videoasta, la cual está fijada en registrar los problemas, saberes y visiones de la comunidad.

El asesor, también expresa que las creaciones del cine y video hecho por los pueblos indígenas:

Proviene de sujetos que visibilizan desde adentro el mundo de las identidades y de los movimientos étnicos, revaluando los imaginarios de frontera a partir de prácticas de creación colectiva y colaboración intercultural que no solo aportan a la comprensión de lo étnico desde visiones endógenas, sino que están modificando sustancialmente las viejas concepciones del arte, la cultura y la política (Mora, 2013: 20).

Mora Calderón ha publicado investigaciones acerca de la población kogui, arhuaca y wiwa. De esta práctica devino el proyecto de la *Revista Daupará*, donde se dan a conocer artículos relacionados a las videoproducciones concebidas en pueblos indígenas colombianos, posteriormente también se originó un festival con el mismo nombre que año tras año recorre diversos puntos del país sudamericano.

En México, la antropóloga Érica Cusi, escribe sobre los medios de comunicación y la construcción de identidades indígenas, desde el inicio de esta experiencia, particularmente en Oaxaca. El método que utiliza es cualitativo e histórico. Toma como referentes en su estudio a autores como Stuart Hall (codificar y decodificar) y Néstor García Canclini (hibridación). Cusi percibe al video como experiencia social y cultural, más que como una simple tecnología: “El video indígena se construye como la identidad cultural indígena, a través de prácticas y relaciones sociales complejas y propone una posición particular, parcial y siempre política” (Cusi, 2005: 28). La idea que plantea es compartida por muchos colaboradores de cine y video indígena en Latinoamérica, que ven en los documentales fuertes símbolos identitarios y de reconocimiento que sirven para hacer conciencia, tanto para los que están involucrados directamente en la realización, cómo para los que están fuera de este.

Por otra parte, en el ensayo *Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina*, autoría de la antropóloga Amalia Córdova se entrevé la producción y circulación de los productos audiovisuales; de esta manera debate el concepto de video indígena. Los análisis de la investigadora, comúnmente artículos y ensayos, tienen que ver con las representaciones y procesos de creación de la producción en Latinoamérica. También la videoasta Sarah Minter, redacta diversos



artículos acerca del video indígena, se concentra especialmente en la historia y temáticas; su método es cualitativo e histórico. Los trabajos de Minter son de ayuda para el comienzo de la investigación sobre video en localidades, porque narra y realiza investigaciones documentales del movimiento videográfico en México.

Para el caso de Chiapas son pocos los escritos que se han hecho sobre el tema, sobresalen los antropólogos Axel Köhler y Xóchitl Leiva, quienes utilizan el método cualitativo y etnográfico con apoyo de la técnica de observación participante y herramientas de entrevistas estructuradas, registro fotográfico y videográfico. Los antropólogos estudian la trayectoria del video documental en Chiapas y sus relaciones con otros estados y países. Respecto a esto Köhler indica que, “los videos juegan un papel importante, ya que están reforzando las redes de comunicación inter-comunitarias y una identidad política compartida dentro de un movimiento popular más amplio enfocado en el reclamo de derechos indígenas y autonómicos” (Köhler, 2004: 393). Observa al video como herramienta para la obtención de autonomía y derechos, lo que ayuda al refuerzo de lazos identitarios. Los investigadores realizan un trabajo en conjunto con realizadores indígenas; se han encargado de dar difusión a los documentales en varios festivales de cine y video, obteniendo así beneficios para ambos.

También han expuesto desde su mirada los videoastas Dolores Arias Martínez (tzotzil) y Mariano Estrada Aguilar (tzeltal). Los dos pertenecen a comunidades indígenas y hablan de su experiencia en el manejo del video y la autorrepresentación; el método que utilizan es cualitativo y comunitario. El realizador Mariano Estrada, analiza el contenido que se plasma en los documentales: “No nos estamos estudiando a nosotros mismos, más bien estamos queriendo expresar nuestros sentimientos y dar a conocer nuestra situación a través de nuestros videos. En cada trabajo se imprime lo que uno siente” (Estrada y Köhler, 2013: 82). Estrada aclara que en los materiales no se refleja un estudio acerca de ellos mismos, no es su objetivo, lo que pretende es revelar las condiciones del presente en las comunidades, con el propósito de externarlo a personas que desconocen de estos asuntos. Es el primer videoasta chiapaneco de la etnia tzeltal que ha realizado diversas producciones en torno a la libertad y justicia por los derechos humanos, ha impartido conferencias y talleres en distintos países latinoamericanos y europeos. Es actualmente el director general de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI).



Por su parte, la videoasta Dolores Arias ha escrito artículos que se centran en analizar la mirada y los motivos del realizador indígena, indica que, “visionar un documental hecho por los pueblos indígenas, no solo nos ofrece información descriptiva de las personas representadas, sino del propio mirar del indígena” (Arias, 2011: 10). Arias se enfoca en aclarar los estereotipos que antes encasillaban al indígena, si bien no han sido borrados completamente, han trabajado poco a poco a través de ciertas realizaciones y dentro de las comunidades para erradicarlos.

El tema de los videoastas hablantes de lenguas indígenas ya ha sido abordado por antropólogos visuales y documentalistas que han colaborado en la formación de realizadores en localidades y que particularmente estudian en documentales, ensayos y artículos. Asimismo, algunos de estos estudios también están orientados a una investigación participativa al crear organizaciones, redes de apoyo y centros de video que han dado ascenso a la práctica audiovisual en las localidades. El material académico acerca del proceso de creación y narrativas en las producciones es limitado. Este tema no ha despertado mayor inclinación en los especialistas; por esa razón es de interés en esta investigación, explorar cómo se originan y expresan los procesos creativos y narrativos en los documentales de videoastas hablantes de lenguas indígenas de Chiapas.

## 1.2 Noción del documental

Las opiniones sobre el documental son diversas y extensas. De acuerdo con su etimología, *Documentum*, refiere a la escritura y por añadidura al testimonio, es decir un registro gráfico que sirve de prueba o demostración. En el lenguaje propiamente cinematográfico o fílmico se le da el carácter de registro o testimonio gráfico, pero dicha palabra proviene de la categoría *documento*, que se refiere debidamente a lo escrito; la palabra documental se transforma en documentar que significa registrar, pero en este caso se trata de un registro animado que le confiere un carácter de acción y dinamismo, es decir no se requiere de lectura, es compuesto por lo óptico y auditivo. El documental es un recurso que permite preservar una acción en vivo de determinado evento y temporalidad que perdura tal como fue captado a través del tiempo, se puede decir que de alguna manera inmortaliza una temporalidad animada.



Basta con este pequeño esbozo para entender cómo esta actividad adquirió una especificidad convirtiéndose en un campo especializado en el ámbito o la esfera propiamente del cine y posteriormente del video. Es necesario hacer un breve recuento en cómo los especialistas han entendido y explicado este concepto. Se ha optado por presentar las citas textuales para no traicionar el sentido que le asignan al documento, así como conservar las expresiones tal cual las expusieron.

El adjetivo documental fue conferido en 1926 por el director y crítico cinematográfico John Grierson, tal como lo relata Jean Breschand:

Fue en el *New York Sun* el 8 de febrero de 1926, en un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty, *Moana*. Lo que el artículo señalaba, por lo tanto, es el surgimiento de una práctica nueva. No obstante, en Francia el término ya se había venido utilizando doce años atrás, claro de forma aleatoria, porque no abarcaba un campo demasiado identificable (Breschand, 2004: 8).

Desde sus inicios, la nominación del documental ha tenido ciertas problemáticas en describirse, debido a las diversas interpretaciones que han adjudicado académicos y documentalistas. Algunas de esas definiciones son las que se exteriorizan a continuación, las cuáles por los propósitos que se aspiran alcanzar se suponen importantes.

Para Robert J. Flaherty, considerado el padre de este género, la finalidad del documental es:

Representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. (Flaherty, 1939: 2).

El documental es un género que permite el registro más cercano a la realidad —no obstante es un registro fragmentario—, en este género el director posee más libertad de expresión. No hay una teoría en términos de cómo realizar un documental, existen muchos estilos e ideas para su realización que dan lugar —en cierta medida— a la subjetividad; en el documental se refleja la intención, la ideología, los valores, las conexiones sentimentales, las experiencias de vida y la posición política del realizador; constituye responsabilidad social, memoria y la realidad de las personas. Las opiniones sobre el documental son múltiples, no ocupa un espacio fijo. En el documental se tiene constancia de cómo es la mirada de los realizadores con respecto a sus congéneres y lo que transcurre a su alrededor, la implicación es directa.



### 1.2.1 Clasificaciones del documental

La clasificación del documental se realiza para propósitos de ordenamiento y sistematización de la producción. En este ámbito el profesor Michel Renov refiere cuatro modalidades constitutivas del documental; el primero es *registrar, preservar o mostrar*. “El documental ha estado usualmente motivado por el deseo de explotar los poderes de revelación de la cámara, un impulso escasamente acoplado con un reconocimiento de los procesos a través de los cuáles lo real es transformado” (Renov, 2010: 10). La realidad es transformada de acuerdo a cómo perciben su entorno los realizadores.

Otra de las modalidades que propone es *persuadir o promover*; en este aspecto, “la afirmación de verdad del documental (que dice, como mínimo: “Créeme, soy del mundo”) es el punto de partida de la persuasión para toda la no-ficción, desde la propaganda hasta el rock-doc” (Ibídem). Lo verídico es lo que identifica a esta categoría; diversas disciplinas se han apoyado en el documental para reafirmar sus estudios, como lo son la antropología, la arqueología, biología, derecho, educación, medicina, etc. Con el transcurso del tiempo, los documentalistas no solo retratan la realidad, sino que combinan también la animación para reconstruir hechos de los cuáles no tenían acceso o registro.

Por último está la modalidad de *analizar o interrogar*:

En una cultura que valora el consumo, bien puede ser crucial para los documentalistas considerar lo que se juega en una intervención: desafiar y activar espectadores incluso en el proceso de instrucción o entretenimiento. En ese sentido, el análisis sigue siendo el soporte más crucial del realizador de documentales (Ibídem).

El autor exhorta a los directores a generar reflexiones críticas en los espectadores en torno a lo que acontece, con el objetivo de incentivar la actitud activa de las personas. En un mundo de consumos, se necesita de proyectos que refuercen el sentido de pertenencia hacia elementos verdaderamente importantes para la salvaguarda de un futuro próspero.

Asimismo, se toma como referente la opinión del teórico Bill Nichols para quien, “el filme documental contribuye a la configuración de la memoria colectiva” (Nichols, 1997: 12). De acuerdo con lo que expresa, el documental incentiva al restablecimiento identitario. Siguiendo con este autor: “El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar



al mundo que conocemos y compartimos” (Ibídem). Abarca distintas definiciones y espacios, dependiendo de la mirada del realizador, por tal motivo es complejo asociarlo solamente a un concepto. Nichols, propone tres definiciones del documental: desde la perspectiva del realizador, el texto y el espectador.

El documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control. La relación del espectador con respecto a la imagen, por tanto, está invadida por una conciencia de la política y la ética de la mirada. Existe un nexo indicativo entre la imagen y la ética que la produce. La imagen no solo ofrece pruebas en beneficio de una argumentación, sino que ofrece testimonio de la política y la ética de su creador (Ibídem).

El producto audiovisual está determinado por la apreciación del entorno y la ética del documentalista. La imagen es el reflejo del pensamiento del director. Para Nichols, existen diversas miradas para registrar el documental: la mirada de la cámara, la accidental, la impotente, en peligro, de intervención, la compasiva y la mirada clínica o profesional. En relación a lo que manifiesta, la mirada de intervención es la que se vincula más con el objeto de estudio de esta tesis. El autor define que, “la mirada de intervención está alineada en su creación de un espacio axiográfico compartido por actores sociales que establecen un diálogo a través del eje de la línea de visión de la cámara” (Nichols, 1997: 119). Los documentalistas comparten motivos y preocupaciones para ejercer la creación audiovisual, de misma manera (en algunos casos) existe una estrecha comunicación que estimula la cooperación entre otros directores y la colectividad. La mirada de intervención se asemeja a la mirada del videoasta hablante de lengua indígena, porque tiene relación con el observado; registran la situación que captan.

Otro aspecto importante que destaca Nichols es la alteridad: “El otro (mujer, nativo, minoría) rara vez funciona como participante y creador de un sistema de significados, incluyendo una estructura narrativa de su propia creación. La jerarquía y el control siguen estando del lado de la cultura dominante” (Nichols, 1997: 261). Poco a poco se han ido alternando los roles, ahora se habla que las minorías hacen uso de medios tecnológicos para hacer valer su palabra.

El documental no es simplemente una reproducción de lo real, sino que va acompañado de la subjetividad del director. En el documental existen tantos estilos y géneros como documentalistas, es el terreno de la subjetividad, la posición política y conexiones sentimentales; las experiencias de vida emergen, la intención del realizador se refleja. Los grupos que antes eran imperceptibles y estereotipados, han emprendido el



uso de recursos audiovisuales y realizan discursos audiovisuales en los que se sienten representados.

### **1.2.2 Lenguaje audiovisual**

En los documentales en lenguas indígenas se encuentra un lenguaje particular, varios están creados para retornar o preservar la tradición oral de los pueblos, dejando ver la importancia, los problemas y posibles soluciones alrededor de este tema, ya que la pérdida de la lengua es una de las principales características de la transculturación de un pueblo, debido a las migraciones o educación. El lenguaje se da espontáneamente; los documentalistas no cuentan con un guión estricto, este puede modificarse al momento, dependiendo de los personajes principales.

Los productos audiovisuales están estrechamente vinculados con el sentir del realizador; correspondiente a esto, la perspectiva de Stuart Hall es más concreta para los fines que se persiguen en este estudio. El autor habla desde la cultura, abarcando la subjetividad del individuo, las expresiones que nacen desde el pensamiento y el sentir, “a través del lenguaje, las ideas, emociones y sentimientos son representados en la cultura y esto permite que la comunicación humana sea posible” (Hall, 1997). Las palabras y las imágenes tienen significados que vienen desde lo profundo del ser, lo cual permite la construcción de distintas representaciones.

El lenguaje es un método de representación que implica el proceso de desarrollar sentidos. Los signos portan nociones a través de sonidos e imágenes, estos están organizados en lenguajes, la presencia del lenguaje concibe interpretar los pensamientos en expresiones textuales, sonoras y visuales que ayudan a transmitir reflexiones a otras personas. Como externa Hall, “pertenecer [a] aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace referencia al mundo” (Hall, 2010: 8). Desde la perspectiva del autor, compartir estos aspectos es estar dentro de un mismo mapa conceptual y otorgar el mismo sentido al lenguaje. El sentido al igual que la identidad no son fijos están sujetos a cambios, depende del contexto y el periodo; son producidos por una experiencia significativa que hacen que las cosas tengan valor.

Con el lenguaje se nombra y se da sentido; el lenguaje audiovisual desde la temática de las localidades, tiene que ver con la visión y cosmogonía. Los realizadores





transmiten a través de imágenes en movimiento su sentir y pensamiento, muchos investigadores sobre estos temas, lo nombran *descolonización del lenguaje*, lo cual significa que los videoastas busquen un lenguaje propio, independiente, sin intermediarios; que vuelvan a ser ellos mismos, retornen a sus raíces, y con esto miren y narren desde y para sus localidades.

### 1.3 Imaginarios mediáticos

Los imaginarios que han rondado acerca de los pueblos indígenas devienen de muchos años, el cine y la televisión son los principales propiciadores conexos de estos, que acaecen en juicios o distorsionan la realidad. Los indígenas son personificados como símbolos de lo exótico, salvaje, subalterno, los cuales son convenciones generadas por los más “desarrollados”, que así definen al “otro”.

Los modelos de los imaginarios, son las representaciones que se tienen acerca de una colectividad u orden en donde comúnmente se utilizan estereotipos; los medios de comunicación tienen una influencia (a través de la repetición de mensajes) en la perspectiva del espectador, confieren al individuo o grupo significaciones. La imaginación se convierte en tradición, por ejemplo, en las películas mexicanas, se representó al indígena como pobre, moreno, ignorante y de actitud sumisa; esta idea mediática, se transmitió de forma constante y las sociedades comenzaron a crear estándares generalizados.

Como indica el historiador y crítico cinematográfico Marcel Martin: “La institución cinematográfica no es solo la industria del cine (que funciona para llenar las salas); es también la maquinaria mental que los espectadores “habitados al cine” han interiorizado históricamente y que los hace aptos para consumir películas” (Martin, 2002: 262). Se construyen imaginarios a partir del lenguaje audiovisual, la información que se presenta media el enfoque de los sujetos, con esto se crean sentidos al ser un conjunto de ideas instaurado por instituciones que comparten un conjunto humano.

De manera reiterativa, se comprueba que el uso de la imagen se ha establecido como una mediación entre el entorno y el proceder de la sociedad. Por este hecho, el uso de las imágenes también se asocia a un método de poder y control de unos frente a otros. Cada persona lleva consigo una serie de imágenes que han acumulado, apropian y articulan con otras que ellos mismos producen y edifican argumentos que dan sentido a



sus actos. Los imaginarios mediáticos están aglomerados de significaciones, narrativas diversas, en donde se puede dar cuenta del poder de las instituciones y la constitución de sentidos.

### **1.3.1 Representaciones sociales y culturales de la población indígena en el cine mexicano**



Imagen 2. Película María Candelaria (1943), fotografía de Gabriel Figueroa.

A pesar que por mucho tiempo el mundo académico ignoró las realizaciones etnográficas, Hollywood vio potencial de ventas en producciones que identificaban a grupos indígenas. Cuando los directores estadounidenses Ernest B. Schoedsack y Merian Caldwell Cooper viajaron en 1927 a Siam, Tailandia para filmar *Chang: A drama of the wilderness (Chang: Un drama del desierto)*, Hollywood comenzó a desarrollar su costumbre dramática sobre aventuras de africanos y asiáticos.

asiáticos.

En la película *The silent enemy: A epic of the american indian* en 1930 (*El enemigo silencioso: Una epopeya del indio americano*), el director H.P. Carver recurrió a un reparto de nativos para contar el relato de la película. La llegada del sonido provocó en la industria fílmica el traslado al estudio de grabación, lo que conllevó a dejar filmaciones de culturas indígenas en las localidades hasta 1970.

Por cuarenta años el público vio reflejado a través de la pantalla una numerosa cantidad de films sobre indígenas norteamericanos y africanos, una de las películas más conocidas es *Tarzán*. En Hollywood utilizaban a afroamericanos como nativos y en largometrajes de vaqueros e indios, personificaban a mexicanos para que representaran a indígenas.

En México, algunas obras principalmente las películas del director Emilio “El Indio” Fernández, alentaron al indigenismo y al estereotipo de la imagen nativa. Fue sin duda uno de los directores mexicanos más reconocidos a nivel mundial, se interesó en el cine al ver la película *¡Que viva México!* (1931) realizada por el ruso Sergei Eisenstein, en la cual se logra apreciar la cultura del istmo de Tehuantepec, obra que concentra la visión de un extranjero hacia el sur del país, la cual proyectó con distintas imaginaciones del mundo indígena.



Entre su cinematografía destacan: *María Candelaria* (1943), *Flor silvestre* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), *Enamorada* (1946), *Maclovía* (1947) y *La malquerida* (1949). La mayoría de sus filmes son melodramas y se acercan al universo indígena estereotipado y sobre todo al de la mujer abnegada y dócil. Las localidades nunca se sintieron identificadas con estas representaciones, siempre vinculadas a la pobreza, ignorancia y salvajismo. También realizaciones como: *Janitzio* (1934), *Balún Canán* (1976), *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, *Tarahumara* (1964), de Luis Alcoriza; *Juan Pérez Jolote* (1973), de Archibaldo Burns, se observa la influencia del cineasta estadounidense Robert Flaherty. Ciertos documentalistas como Nacho López, Alfonso Muñoz, Óscar Menéndez, Jaime Riestra, Gonzalo Martínez y Carlos Kleiman, retrataron a pueblos indígenas mexicanos, dando a conocer la vida cultural y social.

Se tomó en cuenta las perspectivas de los autores Bill Nichols y Stuart Hall por sus percepciones en relación a las representaciones. Para Nichols, significa “un acto complejo, porque presupone diferentes formas de ver y entender, así como de asumir diversas interpretaciones y reacciones ante ciertos significantes” (Nichols, 1997: 40). Es decir cada espectador y director tiene su propia percepción, según sea su bagaje cultural, experiencias o sus referentes, dará un significado propio.

Para Hall la representación es: “Una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan” (Hall, 2010: 447). Los dos autores coinciden en que la representación involucra significados, la comprensión de cosmovisiones y la historia, la cual se encuentra a través del lenguaje que simboliza el conocimiento del sujeto.

La representación porta significados que se concretan a través del uso del lenguaje sea este auditivo, corporal, escrito o visual. Siguiendo con Stuart Hall, concibe dos sistemas de representación: el primero tiene que ver con los elementos, sujetos y circunstancias que se conectan con creencias mentales, lo llama *mapas conceptuales* que correlaciona con sentidos compartidos por personas que pertenecen a la misma lengua o territorio; el segundo sistema se refiere al lenguaje mediante la interpretación del mundo y a la capacidad de comunicación por medio de mapas conceptuales, que son compartidos en una misma cultura; a través del lenguaje se captan conceptos y se es capaz de intercambiar, construir conocimientos y significados.



Tanto para Nichols como para Hall, los signos visuales son símbolos que portan significaciones, los cuales el sujeto interpreta según su bagaje y cultura. Los dos autores exhortan a que los sentidos son contruidos y producidos, resultado de prácticas significantes; como dice Hall, “una práctica que produce sentido, que hace que las cosas signifiquen” (Hall, 2010: 453). Cada uno de los sujetos, hacen que las cosas figuren, los sentidos cambian dependiendo la cultura y el tiempo. Ciertamente en los filmes se expresaron estereotipos folclóricos que fueron concentrados en las representaciones de la población indígena; crearon e impulsaron un esencialismo o fetichismo.

### **1.3.1.1 Características de la producción**

Las producciones que antecedieron a los materiales audiovisuales que se efectuaron en las localidades a finales de los años ochentas, estuvieron moldeadas por temáticas interpretadas por actores externos a los pueblos (esto denotó imposturas muy evidentes en la apariencia física y en el modo de imitar el habla), y no contaban con una investigación a profundidad; los estereotipos del director se demarcaban en la narración, siempre viendo al prójimo como excluido de la “sociedad moderna, generadora de conocimientos”.

Estos trabajos establecieron discursos fantasiosos, eran películas que tenían como protagonista principal al indígena, pero este era el que menos intervenía en la producción, los sujetos ocupaban solamente la función de informantes. Los directores documentaron la pobreza y marginalidad en la que vivían los pobladores, bajo argumentos muy propios que hoy día se consideran fetichistas por el tratamiento y temáticas que representaron al indígena como a un sujeto fantasioso, bárbaro y menesteroso.

En función a lo que refiere el director Juan Francisco Urrusti (2010), en las historias se reflejaron personajes estereotipados y antitéticos (el indígena ignorante y el mestizo valeroso), se le daba más cualidad a la ambientación —mostrar paisajes, bailes— y vestuario, la narración confinaba en cosas insustanciales. Los cineastas exponían su visión particular del mundo indígena, los sujetos que representaban a los hablantes de lenguas indígenas se alejaban de la realidad, se sentían sinópticos y no reflejaban las prácticas que caracterizan a las localidades; la trama y actuaciones distaban en mucho al ambiente de los pueblos. Esto corresponde a las características para las cuales eran



hechas estas producciones, para el consumo y difusión de la industria cinematográfica mexicana; tanto nacional e internacionalmente llamaban mucho la atención de la sociedad, las producciones obtenían dinero en taquillas, premios de academias y los actores eran estandartes en el extranjero por modelar la belleza mexicana considerada exótica.

### **1.3.2 La ética con el “otro” en el documental sobre poblaciones indígenas**

En el ámbito del cine documental, de acuerdo a lo que expresa la documentalista Irma Ávila Pietrasanta (2014), uno de los exponentes notables que retrataba localidades fue Nicolás Echeverría, director de cine y fotografía, que trabajó con 10 grupos indígenas para conocer su contexto y así forjarse una opinión de ellos para transmitirlo en la pantalla. Otros directores como Juan Francisco Urrusti, Luis Lupone, entre otros, presentaban simbolismos, rituales, chamanismo y consumo de plantas psicoactivas; a estos trabajos los catalogaron “cine indigenista”, un cine que idealizaba el mundo indígena y que comúnmente tenía fines propagandísticos del Estado, producidos principalmente por el Instituto Nacional Indigenista.

Los modelos del documental se caracterizaron por la búsqueda de métodos que se alejaron de las representaciones y narrativas convencionales del cine, es decir, con estructuras alternativas de guión (escaletas) o bien, sin que aparecieran actores, con el fin de producir el desarrollo de una mirada poética o personal. Los formatos de 16 y 35 milímetros se usaron en los registros audiovisuales del siglo XX; tanto en técnicas como en herramientas, los directores no contaban con avances tecnológicos por lo que transportar y editar se hizo más complicado; lo mismo sucedía con los pocos espacios de exhibición y circulación de los materiales, los trabajos eran destinados a centros de investigación o como apoyo académico a universidades.

Las historias iban de la mano de una investigación etnográfica, ligada al método de observación. Al no interferir en los sucesos que filmaban, algunos directores —estos productos comúnmente eran hechos por cineastas y antropólogos— buscaban que la cámara pasara desapercibida, que no alterara el comportamiento de las personas. Les fue difícil ganar la confianza de los pobladores, las historias eran contadas por un narrador, voz *en off*, mientras que las personas eran filmadas durante la ejecución de un acto.



El documental era observacional, el realizador intentaba transmitir sus emociones de una situación determinada. En cuanto al acercamiento con los protagonistas de la historia, algunos directores pagaban para que filmaran o fotografiaran; para algunos pobladores, ser reflejados por la cámara significaba intereses monetarios. Los participantes de las localidades no tenían injerencia en la producción.

#### 1.4 Inicio y contexto del video documental en México

En México el video llegó en el año de 1977 con la periodista Pola Weiss (1947–1989), con su primer video *Flor cósmica*, el cual constaba de un performance como la mayoría de sus realizaciones (38 obras terminadas y muchas inconclusas). “En 1978 Pola Weiss fue profesora en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, donde impartió clases de introducción a los lenguajes audiovisuales, producción de televisión y técnicas de producción audiovisual” (Minter, 2008). Fue una figura importante en la actividad videográfica, debido a su iniciativa e insistencia marcó un acontecimiento significativo: la introducción de la mujer en la producción de video.

Weiss se graduó en 1975 en periodismo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con la primera tesis sobre video titulada *Diseño de una unidad de video tape a manera de piloto de una serie de televisión creativa*. En el año de 1976 constituyó una pequeña productora llamada ArtTV. Fue pionera en México en la incorporación del video como herramienta primordial de creación artística. Los temas constantes que asumía era la intimidad, su cuerpo y el rol femenino; entre sus trabajos se encuentran: *Las tasas de interés* (1983), *Toti amiga* (1983), *Mi corazón* (1986), e *Inercia* (1989).

Por más de seis años expuso su obra por todo el mundo y se le reconoció con distintos premios en el país; sin embargo, algunas veces su trabajo no fue comprendido y en ocasiones tuvo que pagar en los museos para presentar sus obras. Desde la incursión de Weiss en el videoarte, los siguientes desarrollos que tuvo el video fueron la pauta para que diversos artistas lo consideraran no solo un medio de comunicación, sino un medio de expresión para representar su entorno y a la vez identificarse más con el público. “El contexto del nacimiento de creación video artístico en México se desarrolló en un primer momento tomando como referente el trabajo en cine experimental, caracterizado por la



hibridación de técnicas, consecuencia de la búsqueda que conlleva la mezcla con otros lenguajes” (Sedeño, 2009).

El primer evento de video creación se produce hasta el IX Encuentro Internacional de Video (1977), organizado por Jorge Glusterg en el Museo Carrillo Gil en Ciudad de México, en el que participaron Pola Weiss, John Baldessari, Amerigo Marras, Miguel Ehrenter, Nam June Paik, Allan Kaprow y Les Levine. Justo un año después el proyecto *Intervalo Ritual* tiene lugar en la Casa del Lago de la UNAM, en la que Andrea Di Castro, Humberto Jardón, Cecilio Baltasar y Sandra Llanos realizan tres happenings con video proyecciones de luz láser y música en vivo (Ibídem).

En la década de los 80's, el artista Andrea Di Castro (videoasta), Ulises Carrión (escritor), junto a Rafael Corkidi (cineasta y videoasta) crearon los primeros escenarios entre videoastas y se formó el video militante, vinculado a las denuncias y movimientos sociales. En este mismo periodo se introduce el video en el plan de estudios de ciertas universidades mexicanas.

Al igual que Pola, Rafael Corkidi fue predecesor del comienzo del video en México, sus contribuciones abrieron espacios para que diversos artistas pudieran expresarse. Corkidi contaba con una larga trayectoria en el cine industrial como fotógrafo de varios largometrajes del director chileno Alejandro Jodorowski; antes de pasar al video, colaboró en el Canal 11 de televisión, y en algunas ocasiones también fungió como realizador de películas.

Corkidi halló en el video la oportunidad de trabajar en sus proyectos, con mayor independencia, cumpliendo diferentes roles a la vez. De este modo se convirtió en un incansable promotor del videoarte. En 1983 realizó su primera obra denominada *Figuras de la pasión*, después le siguieron realizaciones como: *Relatos* (1986), *Huelga strike* (1987), *Señoras y Señores* (1988), *Mormullos* (1990) y *Rulfo Aeternum* (1992). En 1986 organizó en colaboración con otros videoartistas, la primera muestra de videofilme, que después daría paso al Festival de Video y Artes Electrónicas Vidarte; esta primera muestra ayudó a visibilizar la actividad videográfica del país.

Antes de este hecho, los creadores no tenían contacto entre sí y tampoco conocían los trabajos de los demás. La certificación del medio se fortaleció en 1992 con el apoyo de las fundaciones Rockefeller, MacArthur y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). La videocreación se originó a partir de artistas vanguardistas, la mayoría independientes de apoyos otorgados por organizaciones; fueron censurados muchas





ocasiones, sin embargo, dejaron para los nuevos artistas un camino sino fácil, más accesible para realizar producciones videográficas.

#### **1.4.1 Presencia del video documental en las localidades**

En el contexto mexicano, el documental es el género más utilizado por su acercamiento a la subjetividad. Al respecto, la antropóloga visual Érica Cusi, expresa sobre la predilección de este en las producciones indígenas:

La preferencia por el documental surge de manera natural, ya que los maestros tendían por su propio desarrollo profesional a este género. Esta preferencia, junto al hecho de que el programa de TMA nació dentro del Archivo Etnográfico Audiovisual del INI —brazo de producción de documentales etnográficos— prefiguró al video indígena dentro del documental (Cusi, 2005: 37).

Por estas razones el documental sigue siendo el género dominante en el cine y video indígena en México, en particular en el sureste. Aunque existe cierta tendencia hacia el género de ficción. El documental fue el género que se introdujo a grupos indígenas y ha prevalecido en la actualidad. El llamado “cine y video indígena” no solo se vincula al lenguaje visual sino también a un posicionamiento crítico y político. Estas producciones poco a poco han alcanzado independencia en el manejo de temáticas de corte social, cultural y político, que han conformado una significativa producción audiovisual. El videoasta zapoteco Juan José García, precursor de varios talleres audiovisuales en el interior del país, afirma que:

Es importante reconocer que mucho de lo que comunicamos los realizadores de videos indígenas, son los acontecimientos creados y resguardados de generación en generación por mecanismos propios. Lo que caracteriza nuestras producciones es la mirada y un proceso de producción participativo donde hay un acercamiento íntimo a las preocupaciones y sentimientos de los miembros de la comunidad (García, 2006: 25).

Como apunta García, los realizadores indígenas incluyen en sus producciones a miembros de la comunidad a la que pertenecen. Sobre eso, el videoasta tzeltal Mariano Estrada explica que en los documentales:

No solo queremos que vean nuestras fiestas sino también nuestra realidad, cómo sufrimos, cómo pasamos hambre, cómo nos organizamos, cómo nos defendemos contra los que nos quieren exterminar [...] ¡Que vean a través de nuestros videos cómo nos tratan los que no se parecen a nosotros! ¡Que miren cómo luchamos aquí para sobrevivir cada día!” (Estrada, 2010: 277).



Estrada realiza una crítica a las iniciativas gubernamentales que contribuyeron a la producción y difusión del video, pero a través de la promoción desde el Estado. Los programas de transferencias de medios a comunidades indígenas fueron pensados para la inclusión y para tener un mayor acceso a esos territorios. Los registros se limitaban a temáticas tradicionales y folclóricas de los pueblos.

La antropóloga Margara Millán y la académica Cynthia Pech, inscriben en relación a lo precedente que: “El video es el hecho significativo que apuesta por colocarse como un medio —a veces herramienta— indispensable en las formas alternativas de la cultura” (Millán y Pech, 2006). El video tiene estrecha relación con la videocreacion, la cual adquirió los principios del cine experimental realizados en 35 mm., cuyos máximos representantes fueron Dziga Vertov, Oskar Fischinger, Andy Warhol y Jonas Mekas. También adquirió elementos del cine underground caracterizado por su oposición al cine comercial de Hollywood, igualmente se identifica con el cine alternativo fomentado en formato Super 8 mm en los años setenta.

#### **1.4.2 Los conceptos del video documental en localidades**

Muchas son las categorías que se le han impuesto a la producción realizada por habitantes de pueblos indígenas; desde video indígena, video comunitario, pasando por video intercultural. En este apartado se expone un esbozo de estos conceptos. Los estudiosos del tema, especialmente antropólogos y documentalistas, han utilizado indistintamente denominaciones auto adscritas, como “video indígena”, “audiovisual indígena” y otros, como “medios indios” o “medios aborígenes”, pero todas estas tienen en común la inclusión de los pueblos indígenas; algunas concepciones los circunscriben como objetos y otras como sujetos.

La capacitación de realizadores de pueblos indígenas, comenzó de distintos modos, en diferentes lugares y ha crecido hasta abarcar una comunidad cada vez más amplia que incluye realizaciones de poblaciones de diferentes países del mundo. Las obras tienden a priorizar cuestiones de derechos humanos o territoriales, ya que los recursos suelen ser limitados y la mayoría de las comunidades indígenas están involucradas de algún modo en la defensa de sus derechos.

Investigadores como la antropóloga Faye Ginsburg, quien desde su disciplina delimita al campo audiovisual de pueblos indígenas como “video o audiovisual indígena”,



“medios indios o medios aborígenes”, indica estas categorías para no abordar tantas clasificaciones y adscribir todos los trabajos en un concepto. No obstante, algunos realizadores consideran a estas denominaciones discriminatorias y excluyentes, por lo que optan relacionarlas como “materiales de comunicación”.

La también antropóloga Érica Cusi (2005) da preferencia al término “video indígena” para englobar todos aquellos materiales hechos por o en las localidades, lo ve como un artefacto de apropiación de la imagen y de sentido diferente a la producción de los años cuarenta, facilitando con esta práctica una postura política esencial para la lucha hacia la soberanía de los pueblos. Mientras que Alexandra Halkin (2005), documentalista y precursora de Promedios de Comunicación Comunitaria, videoproducción limitada a comunidades zapatistas, designa a este tipo de creaciones como “video controlado por indígenas”, para no segregarlo al término “video indígena”. Con el tiempo se ha segmentado y definido cada vez más esta videografía. Para no caer en paradojas, se incluyó este apartado con la intención de visualizarlos y diferenciarlos.

#### **1.4.2.1 Video indigenista**

El video indigenista, es relativo a todos aquellos registros hechos por personas u organizaciones del ámbito académico, político y social que retrataron a comunidades sin intervención de los sujetos representados, muchas ocasiones solamente para beneficio de quien grababa. Estas observaciones se ejecutaban mayoritariamente por antropólogos y documentalistas del Instituto Nacional Indigenista, cuyos contenidos se centraban en información y capacitación; danzas, música, fiestas, visitas de políticos, y ciertos temas referidos a medicina ancestral y ritos religiosos fue lo que dieron prioridad para retratar. Estos trabajos evidenciaban la investigación que antecedió a un texto o a la metodología de observación directa.

Los directores para llevar a cabo grabaciones en las localidades, primeramente hacían un estudio de visiones extranjeras y documentales antropológicos, donde consensuaban el trabajo a desarrollar. Como menciona una de las figuras más destacadas del llamado “video indigenista” Juan Francisco Urrusti: “Desde la fundación del INI, se había propuesto la tarea de integrar a los indígenas a la sociedad mestiza, integrarlos incluso al precio de dejar que se perdieran sus raíces, sus lenguas, sus formas de organización social” (Urrusti, 2010: 246). Este proyecto de transferencia e “inclusión”



de los protagonistas de las historias contadas por directores mestizos, se abordará en apartados posteriores.

En lo que respecta a la producción de Urrusti, esta se caracterizó por aproximarse a historias de vida de médicos tradicionales, plantas psicoactivas y leyendas, tal como lo hizo en *Piowachuwe: la vieja que arde* (1985), la cual tuvo lugar en los municipios chiapanecos de Chapultenango y Rayón; este documental reproduce la leyenda del volcán Chichonal. Así como Urrusti, otros documentalistas representaron una visión que en ocasiones lindaba al etnocentrismo; por condiciones de lineamientos institucionales, se erigían en una posición hegemónica.

#### **1.4.2.2 Video indígena**

El video indígena es una categoría utilizada comúnmente en festivales y proyectos de comunicación, en países con alto porcentaje de habitantes indígenas. No se trata de un término acuñado a partir de las iniciativas del INI, este se creó en torno a otras experiencias como las acontecidas en Arizona y Venezuela. Se considera que los videos son hechos con el objetivo principal de representar a la localidad, ya que los videoastas están insertos en ella. Se trata de abstracciones políticas y éticas más que de un método.

El video indígena es aquel en el que personas provenientes de pueblos indígenas o personas interesadas en las causas locales, son responsables de todo el proceso: desde la definición del tema, el desarrollo del mismo, la redacción del guión, el manejo de la cámara, edición, posproducción y finalmente, la difusión de los materiales audiovisuales. No es una actividad propiamente realizada por cineastas o videoastas profesionales, esto se da por la necesidad de comunicar y representar la imagen y voz de las comunidades. Estas producciones aproximan al mexicano a conocer las visiones, a identificarse y reflexionar las nuevas tecnologías. Es un acercamiento a miradas diversas que aporta al diálogo.

Para el videoasta zapoteco Juan José García, el video indígena “es aquel realizado o no por un o una indígena, pero fundamentalmente es aquel que visibiliza y/o exalta la vida de los pueblos indígenas: sus luchas, sus reclamos, y sus propuestas” (García, 2013: 113). Estima que el video indígena se reconoce por sus derechos y la esencia del compromiso para con los pueblos retratados, cree que cuando existe responsabilidad por parte de quien graba, no importa que proceda o no de una localidad



indígena; aunque también debate que es un género diferenciado, sobre todo al momento de competir en festivales y en el otorgamiento de fondos. Ve al video como una herramienta clave para plasmar realidades que viven los pueblos, que ayuda a dar transparencia a los derechos de comunicación e información.

Este concepto tiene distintas opiniones, por ejemplo, antes no era discutido por los realizadores, quienes ahora no les parece pertinente denominar así a la producción; el uso del término es considerado por muchos videoastas provenientes de pueblos indígenas mexicanos, como prejuicioso, manipulador y un estereotipo que no representa las causas sociales que exponen en sus trabajos, incluso es apreciado como racista; aunque a veces suele prestarse a contradicciones, en ocasiones, aceptan la categoría para formar parte de proyectos, festivales y auspicios.

#### ***1.4.2.2.1 Diferencias entre el cine etnográfico y el video indígena***

Algunas de las características principales que distinguen al cine del video tienen que ver con el costo y la velocidad de producción (no de calidad de imagen), la inmediatez para exhibir lo grabado durante el curso de una actividad y no meses o años después. Cuando un realizador no cuenta con suficiente dinero, no tiene duda en trabajar con el video, ya que el cine es una herramienta audiovisual muy costosa. El video se ha convertido en una opción más accesible. En la producción de cine se utiliza enorme cantidad de dinero para crear escenas, ambientes, efectos especiales, fotografía, vestuario, actores, guionista, cada persona asume un cargo y recibe gratificaciones monetarias.

Las producciones realizadas por indígenas difícilmente serán exhibidas en cines comerciales (aunque se están abriendo paso a estos espacios); dentro de la comunidad no hay exigencia de calidad en la producción. Un videoasta hace todas las tareas que implica la realización, en ocasiones son partícipes los amigos para agilizar el proceso. El video es una propuesta, más orientada a personas que rompen con las normas comerciales, una alternativa accesible pero no por esto con menos valor que las estructuras tradicionales de la elaboración. La mayoría de veces el video es utilizado por no profesionales del cine, eso no significa que carezcan de nociones cinematográficas. Algunos videoastas son antropólogos, sociólogos, pintores, fotógrafos, comunicólogos, etc., que han incursionado en talleres de videografía para aprender cuestiones técnicas y narrativas necesarias para filmar.



El video indígena, se ha confundido en diversas ocasiones con el cine etnográfico. El cine etnográfico se distingue del video indígena primeramente por el propósito: qué y para quién. El cine o video etnográfico únicamente solía denominarse a aquellos trabajos exclusivamente realizados por antropólogos y etnógrafos, ahora este campo se extiende a todos aquellos que emplean el método. Se utiliza el registro audiovisual como evidencia y memoria de lo observado y analizado en el trabajo de campo, para fundamentar una investigación científica. De esto deviene la antropología visual, que está vinculada con el análisis audiovisual. En ese contexto, el cine y el video son medios idóneos para mostrar distintos escenarios, interacciones sociales, testimonios, expectativas y tiempos que perduran a través de los años, para después ser analizados y contrastados por nuevos investigadores.

En relación a lo anterior el antropólogo británico Tim Trench, expresa:

Las pautas del cine etnográfico siguen siendo principalmente las de un cine de observación, más que de un cine de participación, es decir, la intención es acercarse a los otros para documentar y visualizar, desde fuera, algo de su vida. La política y la ética correspondientes son de no intervención, la pretensión es mantenerse lo más posible al margen de la acción sin participar en ella, nada más observando y grabándola (Trench en Estrada y Köhler, 2013: 80).

Como se enuncia en la cita, en las comunidades trabajaban junto a ellos, pero faltaba que los indígenas por sí mismos produjeran sus propias imágenes. Antes de que llegaran personas a involucrarlos en las producciones, el cine etnográfico se caracterizaba por manipular la imagen del objeto de estudio; como lo da a conocer el antropólogo Adolfo Colombres, “nunca o rara vez el oprimido habla: se habla por él. La imagen es tratada con exotismo. Se subrayan los aspectos que sirven para dar cuenta de su primitivismo y sus condiciones de buen salvaje” (Colombres, 2012: 284). El video etnográfico es una práctica de representación, por lo común, el producto audiovisual es exhibido en la sociedad urbana y académica.

Por su parte la documentalista chilena Amalia Córdova, indica:

La mayor parte de la producción indígena de América Latina no aspira a replicar los acuerdos y normas del cine comercial. Esto puede deberse en parte a las circunstancias de producción, pero es más una elección consciente, una posición que rechaza un cine de consumo basado en la competencia tecnológica y en ocasiones de escaso contenido social (Córdova, 2011: 81).



El video indígena se distingue fundamentalmente de la antropología y las producciones televisivas comerciales, en cuanto a las relaciones, condiciones, valores de producción y con respecto al público. Las producciones videográficas se realizan generalmente con apoyos de diversos organismos y activistas; existen redes de diferentes índoles que trabajan para lograr la mayor difusión y reflexión de los materiales. Aunque en ocasiones se ha confundido al video o cine etnográfico con filmes de viajeros, exploradores y cineastas independientes, el observador fragmenta la realidad y construye un discurso de lo que condiciona su mirada.

Los videos respondían ha aportar a la investigación antropológica y documentar experiencias que en sus perspectivas establecían identidad a los pueblos: rituales medicinales y religiosos, artesanías, celebraciones, etc. El cine etnográfico muchas veces es un registro —mostrar, en lugar de narrar—, los documentales comúnmente empleaban narradores que traducían al castellano lo que acontecía. Es una fuente de información que sirve a distintos especialistas, los antropólogos y documentalistas ahora se han desempeñado como asesores o colaboradores de las nuevas prácticas de comunicación en las localidades.

#### **1.4.2.3 Video comunitario**

El video comunitario deviene de la noción de que la actividad videográfica no es individual, se incluye a toda la comunidad en la creación. Los programas de capacitación tenían la intención de generar comunicación en conjunto; la unidad de la comunidad era primordial para incentivar la solidaridad, aunque esto tuvo en sus comienzos una respuesta positiva, poco a poco se fue desvaneciendo; ahora la mayoría de los videoastas son productores individuales, que si bien incluyen a la comunidad para ser parte del contenido, no existe la cooperación de toda la comunidad dentro del reparto técnico de la producción.

Eso no significa que el realizador esté desvinculado con la comunidad de origen. Al respecto el realizador tzeltal Mariano Estrada, señala: “En realidad no soy un realizador independiente. Aunque la cuestión técnica para realizar un video lo hago solo, el sentir y el contenido de mis videos pertenecen al pueblo” (Estrada en Córdova y Zamorano, 2004). El contenido es completamente dirigido y pensado para la comunidad, y aunque no está presente en el ámbito técnico, si está incluida en la causa primordial para ejecutar la creación. El video comunitario trata de la afiliación a la comunidad y los directores tienen





el papel principal en todo lo que conlleva el producto audiovisual, incluyendo a la comunidad como parte fundamental del proyecto.

#### **1.4.2.4 Video intercultural**

El término video intercultural es relativamente nuevo con respecto a los conceptos que se describieron anteriormente. Su principal característica es el diálogo entre los directores y los sujetos de representación, con el fin de encontrar una vía hacia la reciprocidad de los derechos de autor; se ven reflejados las opiniones y reflexiones de ambas partes.

Paula Restrepo, Kelly Manosalva, Erika Benjumea y Melissa Noreña, analizan que en el video intercultural:

La identidad del director queda totalmente transformada y es la comunidad en diálogo intercultural con el realizador, la que sustenta la coautoría de la pieza. Entendemos aquí el diálogo como un modelo complejo de traducción que reta las concepciones vitales de las personas implicadas en él (Benjumea, Manosalva, Noreña y Restrepo, 2014: 149).

Exponen que el video intercultural no se limita a una propuesta de representación, ni a una acción política y cultural para transformar la realidad, sino que lleva explícito relaciones que fortalecen los lazos para una comunicación que dirija a conocer el mundo y genere acciones mutuas para establecer la solidaridad y la empatía con los problemas que acontecen en la realidad indígena.

Las autoras entienden al documental intercultural como, “aquel que no solo se inserta como una mirada otra del mundo dentro del mundo del cine, sino que además se articula como nodo dentro de una variedad de acciones que buscan la justicia social y epistémica que en últimas lograrían la visibilización (y normalización) de la mirada cinematográfica indígena” (Benjumea, et al., 2014: 155). Con respecto a lo que manifiestan, el director no es un simple retratista sino que se vincula con los sujetos representados, los “otros” se vuelve un “nosotros”. A través del documental intercultural se puede establecer una herramienta que ayuda a constituir adhesión a las causas políticas de los pueblos.



El video intercultural se ve como un puente para unir diferentes culturas y encauzar identificaciones que enlacen y produzcan conocimiento a partir de acciones artísticas y políticas. En este concepto, se considera que dialogan diversas voces para lograr manifestar la realidad que viven los pueblos indígenas; el video intercultural se concibe a partir de redes de apoyo que se articulan dentro de la videoproducción para lograr múltiples tareas en el ámbito social político y cultural.

Las denominaciones antes detalladas llevan consigo ciertas coincidencias y diferencias, pero en todas coexiste la existencia de los pueblos indígenas, en unas es un objeto que sirve para ganar prestigio y dinero, en otras corresponde a los sujetos que son partícipes en la producción. Se hallan políticas, estrategias comunicativas y usos sociales que van encausados a la inserción de los pueblos indígenas; sobre esto y otros aspectos se detalla en el siguiente capítulo.



## CAPÍTULO II

### PRODUCCIÓN VIDEOGRÁFICA DESDE LAS LOCALIDADES

Este capítulo aborda la transferencia videográfica a comunidades y organizaciones indígenas —iniciada a principios de los años noventa— con el objetivo de incluir a los pueblos autóctonos al proceso de modernización de México. La enseñanza de herramientas audiovisuales fue uno de los objetivos que se propusieron cineastas y antropólogos que impulsaron la práctica audiovisual en localidades mexicanas, pero a la vez, estas producciones estaban mediadas por organizaciones gubernamentales que ostentaban el poder absoluto de los enfoques, circulación y propiedad de los productos audiovisuales.

Posteriormente se presentan los antecedentes de la producción videográfica en el país y particularmente en Chiapas, los cuales dieron pie a la ejecución de producciones realizadas por los mismos habitantes de las localidades. Asimismo, se refiere al proceso de formación, los contenidos y espacios que derivaron del programa fundado por el Instituto Nacional Indigenista ahora denominado Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

También, se exponen los precedentes de la videografía en comunidades zapatistas que tienen estrategias de producción y modelos de representación un tanto diferentes a las localidades que no son adherentes a este movimiento político en el estado chiapaneco; aunque no dejan de tener ciertas identificaciones en algunos aspectos.

Cómo inició el proyecto de transferencia de medios, cuál era la mirada, las temáticas tratadas, las estructuras y el desarrollo de esta iniciativa, es lo que se expone en este apartado con el fin de aproximarse al tema de políticas culturales en donde tuvo lugar esta iniciativa en México, para fomentar la inclusión de los pueblos indígenas al proceso de modernización.

## 2.1 Intervención tecnológica en localidades

El bagaje cultural con el que cuentan los pueblos indígenas ha llamado la atención desde tiempos atrás de diversas disciplinas, especialmente de la antropología, ciencia que surgió primordialmente para estudiar al hombre a partir de su cultura y su entorno social. El método de investigación característico de la antropología es la etnografía, el cual consiste en observar y describir las prácticas culturales de cierto grupo humano.

Los registros audiovisuales realizados por antropólogos se denominó cine etnográfico, rama de la antropología visual. A ellos como la mayoría de las personas, les atrajo la tecnología y la posibilidad de obtener un testimonio íntegro. De acuerdo con el antropólogo visual Jay Ruby (2007), Félix Louis Regnault fue el primer antropólogo que produjo en 1900 material visual sobre el comportamiento humano, con el objetivo de ser estudiado y exhibido en museos. A partir de este acontecimiento, el interés de los antropólogos se impulsó para registrar investigaciones que llevaron a cabo en remotos territorios del mundo.

Otra de las personas que se ocupó de plasmar imágenes de poblaciones indígenas fue el geólogo y cineasta Robert Joseph Flaherty, quien implantó el cine de observación en las comunidades indígenas que filmaba; se adentró a la vida de los sujetos observados, pero comúnmente estos materiales se quedaban en poder del cineasta, sin ninguna retribución a la comunidad. Años después, el antropólogo francés Jean Rouch, propuso ir más allá del cine de observación de Flaherty y planteó un cine participativo, más cercano a las personas. La característica de Rouch se centró en la implicación de los representados en la película, tomó en cuenta sus comentarios; era un trabajo colaborativo entre observador–observado.

Motivados por la propuesta de Rouch, en 1966 el antropólogo John Adair y el comunicólogo Sol Worth, “capacitaron a un grupo indígena de la comunidad navajo en Pine Springs Arizona, en el manejo de la cámara, producción cinematográfica y edición; otorgaron equipo técnico, con el objetivo de que los indígenas crearan materiales pertenecientes a su cultura” (Paz, 2008: 72). Este trabajo fue el primer acercamiento a las herramientas audiovisuales en una comunidad indígena, las cuales tuvieron repercusión en su ámbito social y cultural, dando a conocer a la sociedad externa el contexto en el que habitaban. Los materiales no contaban con una voz propia, pero fue un acontecimiento que devendría en la “autonomía” de la voz e imagen.



En cuanto a la iniciación del video en pueblos de Latinoamérica, la antropóloga venezolana Beatriz Bermúdez Rothe, expresa:

La filmación más antigua en América Latina data de 1911. Fue realizada por el investigador alemán Theodor Koch-Grümbert en compañía de H. Schmidt, en la frontera de Venezuela con Brasil durante su estadía con el grupo indígena de los taurepan. Este material editado años más tarde (1962) por Otto Zerries es quizá el primer film de carácter eminentemente etnográfico que se haya realizado en este continente (Bermúdez, 1995).

En 1970, el antropólogo estadounidense Timothy Asch enseñó las técnicas del medio audiovisual a la etnia indígena yanomami de Venezuela, en colaboración con el también antropólogo Napoleón Chagnon. Los yanomami fueron instruidos para utilizar la cámara y editar; el taller produjo un “programa mensual de 15 minutos para ser transmitido por la televisión de Caracas, Venezuela” (Paz, 2008). Los yanomami fueron los primeros indígenas latinoamericanos en recibir talleres de video, bajo la capacitación y perspectiva de investigadores.

Posteriores a estas prácticas de transferencia de medios audiovisuales a comunidades indígenas, surgieron nuevos procesos para transportar instrumentos de comunicación a pueblos de América Latina. En la época de los setenta y ochenta, los cambios sociales y discursivos, así como el progreso de nuevas tecnologías de comunicación permitieron a organizaciones e investigadores ampliar la introducción del video en regiones indígenas. “El denominado cine y video indígena, aborígen o autóctono surgió en diversos lugares de Latinoamérica y Norteamérica, así como en Australia, Nueva Zelanda y en algunos países de Europa del Norte” (Zamorano, 2009). Esto se dio por parte de antropólogos, cineastas y comunicólogos, con el objetivo de completar sus investigaciones y en algunos casos hacer visibles las situaciones de localidades a través de la propia mirada de sus integrantes.

La capacitación de realizadores indígenas ha aumentado y ha abarcado agrupaciones cada vez más amplias que incluye producciones de poblaciones indígenas de Europa, Asia, África y Latinoamérica. Los trabajos priorizan temáticas de defensas territoriales, ambientales, derechos humanos, preservación de costumbres y en menor medida aspectos de género.



### 2.1.1 Antecedentes de la producción videográfica en localidades indígenas de México

Los antecedentes del video en localidades indígenas de México se remontan a la década de los años sesenta, cuando el antropólogo y cineasta Alfonso Muñoz estableció el Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el cual realizó documentales sobre la cultura de pueblos indígenas. En 1977, el INI instauró el Departamento de Investigaciones Arqueológicas y Organización Social, cuyo objetivo era difundir la cultura e identidad de las comunidades.

De igual forma se creó, por iniciativa del cineasta Óscar Menéndez, el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), proyecto que buscó integrar, organizar y aumentar la información sobre el patrimonio cultural de los diferentes grupos étnicos; se produjeron registros fílmicos, fotográficos y sonoros, películas de 16 milímetros, programas de televisión, discos y libros de fotografía. Para Menéndez, el interés por concretar este proyecto fue porque consideró que:

El país se define no a partir de la clase media ni de la alta burguesía ni de las otras clases, se define culturalmente a partir de los indígenas. Pero ¿dónde está la voz de esa gran población, de los 14 millones de habitantes indígenas que hay? Una de las voces puede ser el cine y tendría que ser el cine documental (Menéndez, 1993: 32).

Antes de que se creara el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, el INI realizaba registros fílmicos en localidades indígenas de distintos estados del país para reforzar las investigaciones antropológicas y como evidencia de ciertas actividades del propio instituto, por ejemplo, inauguraciones de centros coordinadores, escuelas y visitas a sitios arqueológicos. Los materiales quedaron resguardados en los archivos, sin difusión pública.



Imagen 4. Fragmento de *Todos somos mexicanos* (1958).

El objetivo del INI, en ese entonces, era prácticamente promocionar los programas erigidos por el instituto, tal como ocurrió en el primer documental *Todos somos mexicanos* (1958), filmado en Chiapas y Oaxaca, con la participación de diversos poetas, entre ellos Rosario Castellanos quien además se desempeñó como guionista. Ese trabajo audiovisual se caracterizó por emplear a un locutor que en voz en off narra la misión y visión institucional, utiliza imágenes del ambiente en



donde tienen cabida las acciones ejecutadas para dar a conocer el discurso oficial. Esa producción fue característica en los inicios de la producción audiovisual del INI, posteriormente cuando se implementó el AEA, los productos cambiaron para mostrar la voz de las personas grabadas, aparecían en la lengua original y eran traducidas al castellano.

### **2.1.2 Inclusión al proceso de modernización**

Las comunidades indígenas siempre vistas desde la otredad o diferenciadas por criterios raciales y culturales, fueron centro de múltiples proyectos del Estado para lograr una conversión igualitaria y una categoría de inclusión ciudadana. El proyecto del INI se encontraba entre ellos. El INI fue fundado en 1948 por el gobierno federal, con el propósito de darle “voz a los pueblos indígenas de México”; desde su instauración y durante sus primeros años realizó una serie de documentales acerca de las actividades que ejecutaba con las poblaciones indígenas. Los audiovisuales se centraban en la inclusión de escuelas primarias, clínicas, centros indigenistas; en suma la llegada del mundo moderno de la industrialización en las localidades menesterosas.

En México han prevalecido orientaciones sobre inclusión: la inserción del indígena como campesino en la revolución, como mestizo en la ciudad y en la sociedad como ciudadano; han sido tópicos preeminentes en la fabricación del discurso del indigenismo mexicano. El indígena era comprendido como la parte subdesarrollada del país y mediante el impulso a la educación debía ser insertado a la modernidad.

Los proyectos del Estado empezaron desde la educación: en los años 50’s, cuando se instaló el primer Coordinador Indigenista Tzeltal–Tzotzil en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas —las nacientes grabaciones que hizo el INI se centraron en Chiapas, con películas en 16 mm., el instituto grabó en zonas tzeltales y tzotziles las acciones que llevaba a cabo—. Aunque pareciera que las instituciones, en este caso el INI, tenían la finalidad de fomentar la identificación de la diversidad cultural, en realidad encubrían un aparato de poder político y económico para tener registrados a los diferentes grupos poblacionales que ambicionaban dominar; llegaron desde la carga cultural, ritos y estilos para tener elementos para direccionar de forma eficaz la memoria y el imaginario de la población.





Como lo menciona el antropólogo Néstor García Canclini, “la tercera ruptura, que se creyó la más radical respecto de la autonomía y el aristocratismo del campo artístico, sería promover talleres de creatividad popular. Se trataba de “devolver la acción al pueblo”, no popularizar solo el producto sino los medios de producción. Todos llegarían a ser pintores, actores, cineastas” (García, 1990: 131). Estos documentales reflejaron el trabajo que el instituto ejerció en diversas comunidades, en donde se incluían aspectos educativos y culturales. Difundieron un futuro sugestivo con el arribo de la educación, para que se contemplaran como mexicanos y evocaran un sentimiento nacional.

García Canclini, refiere que las representaciones de lo nacional escenificaban un espectáculo en lugar de corresponder a la realidad: “Contar con una identidad, sería ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se volvería idéntico o intercambiable” (García, 1990: 177). Los medios, sobre todo la radio y el cine fomentaron la filiación colectiva al configurar símbolos.

La identidad étnica fue creada por el Estado mexicano para fundar distintos proyectos de nación, entre estos se inscribe el proyecto que llevó a cabo el INI con la transferencia de medios a comunidades indígenas para otorgar ciudadanía; un hecho que significó la inclusión y la relación opuesta a la que fueron tratados por varios años los indígenas. Sin embargo, esto no se logró completamente, porque si bien, se les proporcionó las herramientas para proyectar la visión del pueblo, estos eran mediados por los instructores y estos a su vez por el gobierno; la representación audiovisual era cuestionada.

Apunta George Yúdice, uno de los autores contemporáneos que estudia la globalización y políticas culturales, que: “El gobierno se convierte a su vez en una manera de regular la vida y la muerte, aquello capaz de ser calculado y manejado entre ambas y que se extiende al clima, a la enfermedad, a la industria, a las finanzas, a las costumbres y al desastre” (Yúdice, 2002: 46). La cultura fue un recurso de incorporación, en el caso de la implementación de medios audiovisuales en localidades del país por parte del INI, se construyó ciudadanía desde lo subalterno.

Sobre esto, también aborda García Canclini, al indicar que: “A las culturas subalternas, se les impide todo desarrollo autónomo o alternativo. En cambio, se reordenan su producción y consumo, su estructura social y su lenguaje para adaptarlos al



desarrollo capitalista” (García, 1989). La cultura se ocupó como un recurso civilizatorio, que también en ciertos aspectos, combatió estereotipos que impedían ver la dimensión cultural de los grupos indígenas. Se programaba a los sectores más abandonados como el cimientó simbólico de la nación, pero se les excluía de la participación y la distribución de recursos que el mismo Estado proyectaba.

El proyecto audiovisual del INI, pretendió “retornar a la comunidad, infundir el valor de lo propio”, a través de medios tecnológicos, de cierta forma, facilitó la propuesta cultural de reflejar registros de valores tradicionales y diversidad. Poco a poco —después de esta iniciativa— el registro audiovisual de videoastas indígenas se convirtió en una práctica significativa, a tal punto que en la actualidad los contenidos de estos registros son analizados en distintas tendencias, implicando un diálogo representativo con el espectador.

### **2.1.3 Políticas culturales**

La reconstrucción de la historia fue un punto central utilizado por México para fundar una identidad nacional. El proyecto nacional educativo fue la principal fuente para incrementar la economía, incorporar a los habitantes de zonas periféricas y crear símbolos nacionalistas, por ejemplo, en las expresiones artísticas, como el movimiento muralista de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, que plasmaron panoramas indígenas como sinónimo del orgullo mexicano. Se propuso que el núcleo de la cultura era la creatividad misma que podía localizarse en cualquier persona o comunidad.

La política cultural y educativa se intensificó y se institucionalizó más tarde en la década de 1930, bajo la presidencia populista de Lázaro Cárdenas cuyas principales prioridades eran la incorporación de las poblaciones indígenas, la expansión de la educación artística, la defensa del patrimonio nacional y la regulación de la industria cinematográfica (Johnson en Yúdice, 2009: 216).

El proyecto de identidad nacional se reforzó a través de los años con el establecimiento de diversas instituciones, como el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, y museos que articulaban el pasado con la modernidad. Se puso especial énfasis en la gestión y promoción de la cultura, que no precisamente correspondía al interés por la sociedad o las localidades, sino que también tenían fines de aminorar el temor frente a un posible quebranto de poder producido por el Tratado de



Libre Comercio (TLC). Los ciudadanos no debían de temer que el tratado debilitaría la identidad nacional, porque está era “inalterable”.

La identidad se usaba como bastión para conseguir éxito en un mundo globalizado, el retorno a las raíces culturales sería el referente para lograrlo. La cultura fue un constituyente significativo del discurso exaltado por el Estado y el TLC, fue esencial para que el concepto de cultura tuviera otro giro. Los investigadores, artistas o aquellos que estaban interesados en la cultura, debían de tener en cuenta que el objetivo del progreso tenía diversos sentidos e intereses: arquetipo de identidad, inclusión social y fuente económica. La cultura era vista como motor del desarrollo humano.

La política cultural trataba de identidades que estaban asociadas al sector productivo y a servicios nacionales e internacionales. El Estado–Nación distorsionó las estructuras tradicionales de las localidades y divulgó el pensamiento del nacionalismo, desligándolo de sus entornos particulares. Como menciona García Canclini: “Lo auténtico es una invención moderna y transitoria [...] tres corrientes son protagonistas de esta teatralización: el folclor, las industrias culturales y el populismo político. En los tres casos, veremos lo popular, más que como preexistente, como algo construido” (García, 1990: 193). Se tenían intereses por los bienes culturales (danzas, música, piezas arqueológicas), los actores que lo generaban ocupaban un segundo plano. También encaminado a este aspecto Jesús Martín–Barbero (1991), externa que los proyectos nacionales se consolidaron debido al encuentro del Estado con las masas, promovidos por las tecnologías comunicacionales, como sucedió con el programa de transferencias de medios en las localidades, estructurado por el INI.

El impulso categórico para el uso del video en las localidades indígenas provino de las políticas indigenistas del gobierno mexicano. La tarea de restaurar “objetivamente el pasado” en el caso del programa del INI, sirvió a intereses del Estado. Crearon versiones particulares de la historia y de la memoria de los pueblos que eran excluidos, olvidados o diferentes al credo nacional.

## **2.2 Pioneros de la videografía en lenguas indígenas**

Seguido de una larga trayectoria de cine y video en México, por parte de distintos directores que pretendían manifestar en sus trabajos el modo de vida indígena, surgió la estimulación para desarrollar un proyecto de capacitación y transferencia de medios



audiovisuales a comunidades indígenas de México. Respecto a este aprendizaje el escritor y antropólogo Adolfo Colombres, menciona:

Los pueblos originarios de América desarrollaron la literatura oral, los textiles, la música, la escultura, la cerámica, la pintura, la arquitectura y otras artes, pero hasta hace poco se mantuvieron al margen del cine y el video, actividades totalmente ajenas a su tradición, en las que entraban como objetos de la imagen y no como sujetos productores de imágenes sobre su propia realidad (Colombres, 2012: 286).

Los registros que hicieron cineastas e investigadores eran totalmente ajenos a la comunidad, nunca se mostraron y fueron exhibidos al exterior de los pueblos. Antes de que llegara a consolidarse el programa de transferencias, en 1981 dos jóvenes zapotecos de Oaxaca, Martha Colmenares y Álvaro Vázquez fueron los pioneros de la producción videográfica en lenguas indígenas; los videoastas buscaban una narrativa original y la exploración de un lenguaje propio.

En entrevista con Sarah Minter (2008) —una de las primeras videoastas en México— Colmenares expresó que desde 1981, empezaron a reunirse varios jóvenes zapotecos para discutir problemas relacionados a su comunidad. Empezaron la publicación de un boletín, después fueron invitados para la creación de una comisión de relaciones de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra. En esta actividad Colmenares y Vázquez hicieron registro fotográfico de las reuniones; fue un amigo quien les prestó una cámara Betamax —instrumento analógico, introducido por la empresa Sony en 1975— para que grabaran la celebración de la fiesta comunitaria en San Juan Tagui, Oaxaca. Posteriormente, exhibieron el audiovisual en la misma comunidad, dando paso a la apertura del video en manos de los propios indígenas.

Los realizadores empezaron con una manera distinta en abordar cuestiones de su localidad y al mismo tiempo se vieron retratados en un medio que era totalmente nuevo para ellos. En 1982, editaron este material y lo proyectaron en las canchas de basquetbol en San Juan Tagui. A partir de esa experiencia Martha y Álvaro se interesaron por el medio audiovisual, por lo que decidieron grabar a otros pueblos zapotecos para que la gente del exterior de la comunidad conociera y comprendiera la vida de esos lugares. Los videoastas participaron en varias muestras y festivales de video, tanto en México como en Centroamérica y Estados Unidos. Algunas de sus producciones son: *Danza azteca*, la cual se considera el primer video realizado por indígenas, así como el documental



*Nuestro tequio*. El hijo de los precursores, Yaasib Álvaro Vázquez Colmenares, prosigue la actividad que iniciaron sus padres.



Imagen 5. Teófila Palafox (izquierda). Fotografía de Luis Lupone (1985).

Cuatro años después de esa experiencia, un conjunto de antropólogos, cineastas y funcionarios del INI, otorgaron un taller de video en el cual participaron un grupo de mujeres tejedoras entre las que se encontraban Teófila Palafox, Guadalupe Escandón, Justina Escandón y Elvira Palafox, entre otras. Esta iniciativa perteneció al cineasta mexicano de origen italiano Luis Lupone Fasano quien fue el impulsor de ese taller en la comunidad huave<sup>1</sup> de San Mateo del Mar en Oaxaca.

De ese taller resultaron tres producciones: *Cuéntame un cuento Moombida*, *Una boda antigua* y *La vida de una familia Ikood*, esta última realizada por Teófila Palafox considerada una de las primeras videoastas indígenas. Palafox, tejedora, partera y videoasta, después de crear *La vida de una familia Ikood* codirigió con Luis Lupone el documental *Tejiendo mar y viento* que retrató el aprendizaje que obtuvieron en el taller, su segunda obra fue *Ollas de Santiago Tlapazola, en el valle de Oaxaca*. Desde el 2000, Palafox no realiza videos documentales; se dedica a impartir talleres de telar de cintura en el Museo Textil de Oaxaca y proyecta documentales gratuitamente en su casa a los habitantes de San Mateo del Mar.

La mayoría de las producciones fueron hechas en el formato 16 milímetros, algunas eran de 8 milímetros, los más empleados durante la década de los ochentas. El uso de estas estructuras, permitió la ejecución del taller de cine en Oaxaca que tuvo como referente el cine directo de Jean Rouch, cuya base era un registro espontáneo, la filmación sin previos arreglos, tal como se observa. De igual manera, tomaron como ejemplo el cine de Rouch, porque Luis Lupone tuvo experiencias con los talleres que impartía el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, con apoyo de la embajada francesa en México; tal como afirma Colombres y Beatriz Rothe (1985), esa embajada fomentó las técnicas de Rouch en el país a estudiantes y asesores que registraban localidades (particularmente de Oaxaca), quienes produjeron una serie de cortometrajes que tenían como objetivo el diálogo interétnico y la difusión en instituciones, escuelas y centros culturales.

---

<sup>1</sup>Es un grupo indígena que habita en el istmo de Tehuantepec, Oaxaca.



### **2.2.1 El primer contacto con la cámara**

Las distintas producciones que se originaron en el primer taller de video en San Mateo del Mar quedaron resguardadas en el INI. Fue hasta el año 2011, que estas realizaciones fueron exhibidas debido a la solicitud que presentó el Comité de Cine y Videos Comunitarios. Este proyecto lo propuso Luis Lupone al INI, aunque en un principio tuvo varios obstáculos, fue aprobado en 1989 para capacitar a grupos indígenas de cuatro estados de la república mexicana.

Es así como el INI (ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, CDI), creó en 1992 el programa de formación audiovisual llamado *Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas*. Este programa fue patrocinado por el entonces presidente de México Carlos Salinas de Gortari y tenía como propósito difundir la multiculturalidad del país por medio de registros audiovisuales enfocados a la población indígena, también pretendía proporcionar equipo técnico de video a instituciones indígenas para que realizaran producciones audiovisuales.

La capacitación incluyó aspectos técnicos de la realización audiovisual, el uso de la cámara de video, edición y postproducción. Juan José García (2013) indica que en los cursos que datan de mediados de los 90's al año 2000, contabilizó a 900 personas y alrededor de 100 documentales que se habían proyectado en muestras itinerantes del país, en localidades y en diversos festivales internacionales.

Las antropólogas Elisenda Ardévol y Nora Muntañola exteriorizan algunos aspectos relacionados con los talleres impartidos por el personal del INI:

El programa del INI capacitó aproximadamente a 85 indígenas que representaban a 37 organizaciones de 13 estados de México, por medio de una serie de talleres de video que se organizaron en un periodo de cuatro años; los cursos duraron de seis a ocho semanas y se enseñó lo básico de la producción, técnicas, manejo de la cámara y edición (Ardévol y Muntañola, 2001: 328).

Los talleres iban dirigidos principalmente a organizaciones indígenas. El director en ese momento era el antropólogo Arturo Warman quien ocupó varios cargos durante el gobierno de Salinas de Gortari. La mayor parte de los materiales que se produjeron en esos talleres se encuentran en el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, propiedad de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.



Sobre los primeros trabajos del taller instaurado por el INI, la investigadora Érica Cusi, menciona:

Muchos de los capacitados en los talleres produjeron formatos estereotipados de televisión, hubo incluso entrevistadores que ponían atrevidamente el micrófono en la cara del entrevistado y narraciones “en off” mal hechas, y que reproducían lo que recibían de la televisión y radio comercial dominante (Cusi, 2005: 34).

Según datos del cineasta Guillermo Monteforte (en García, 2013) quien colaboró en los talleres, de las 37 organizaciones que capacitaron, 14 correspondían a Oaxaca —del municipio de Tlacolula de Matamoros, lugar donde se llevó a cabo los talleres, por ser el estado con mayor población indígena—, representaron a los pueblos Amuzgos, Zapotecos, Huaves, Triquis, mixe Zoques, Mazatecos, Chinantecos y Mixtecos; cuatro provenientes de Chiapas (Tzeltales, Tojolabales y Choles, entre ellas, la Organización Regional de Cafecultores de Ocosingo); cuatro procedentes de Veracruz (Huastecos, Nahuas y Totonacas); dos organismos purépechas de Michoacán; tres instituciones mayas de Quintana Roo y Yucatán; dos de Nayarit y Jalisco (Huicholes y Coras); dos de Chihuahua (Rarámuris) y un organismo más por cada estado de México (Mazahuas), Baja California (Kiliwas), Guerrero (Tlapanecas) y Sonora (Yaquis).

Los criterios principales para la selección de las personas que fueron instruidas en el Centro Coordinador Indigenista, eran: primero, que pertenecieran a una comunidad indígena; segundo, que los alumnos trabajaran en una organización o fueran representantes de su municipio, y tercero que las organizaciones o los individuos desarrollaran proyectos audiovisuales para que capacitaran a otros o difundieran sus actividades a través del video.

La mayoría de los materiales realizados replicaron lo que se hacía en la televisión o lo que el INI inicialmente registraba, mostraban el folclor de las comunidades, en parte porque era lo que les enseñaban a retratar y estaba más al alcance. La visión creativa era permeada por las instituciones que otorgaban el fondo monetario. Fue hasta la llegada del cineasta Guillermo Monteforte, quien ha sido una figura clave en el desarrollo del video en comunidades del sur de México, que se cambiaron las temáticas recurrentes para acercarse a asuntos de denuncia, derechos e igualdad.

Una barrera notable en la formación de videoastas, fue que los alumnos tenían nulo o muy poco contacto con la tecnología; a muchos les causaba temor la cámara y





tampoco ayudó que la información técnica estaba en el idioma inglés; otra de las problemáticas fue, en ciertos casos, el procedimiento de selección de participantes, no se tomó en cuenta el interés de los que formaban parte del taller, para algunos, el video solo representó la oportunidad de grabar bodas y fiestas de sus localidades, por lo que al término de las clases, la función de grabar esos aspectos lo continuaron.

La iniciativa del INI, no consideró la cultura audiovisual que algunos de los integrantes de las localidades indígenas ya habían adquirido por medio de la exposición habitual de la programación televisiva comercial. Los profesores del instituto buscaban el desarrollo de una narrativa que fuera novedosa “propia de las localidades” —como si sus miembros estuvieran por primera vez frente a imágenes en movimiento—, pero no contemplaron que los alumnos eran consumidores del audiovisual comercial y por lo tanto trataron de reproducir los modelos que conocían.

Posteriormente se establecieron Centros de Video Indígena (CVI), los cuales se construyeron en cuatro estados del país, el primero fue en Oaxaca en 1994, después Michoacán en 1996, seguidamente fue Sonora en 1997 y Yucatán en el año 2000. “Los CVI impulsaron parte de la producción de video indígena en México, aunque su influencia disminuyó, dando paso a colectivos de video indígena” (Córdova, 2011:81). Los talleres de video tuvieron un corto seguimiento por parte del INI; al conocer tal situación, cineastas y activistas preocupados por el destino de la producción y formación, crearon colectivos de video con el propósito de difundir y seguir aumentando la actividad. En la actualidad solo el CVI de Michoacán tiene funcionamiento.

La inclusión del medio videográfico en comunidades indígenas ha significado un importante cambio en la perspectiva de la sociedad. La capacitación en las localidades de México no tuvo tantas complicaciones como las realizadas por antropólogos en los años 70’s, donde se enseñó a comunidades aisladas, de difícil acceso como los yanomami en Venezuela. El video es un instrumento que se utilizó para la conservación y difusión de visiones comunitarias; los temas que se registraron en las producciones del INI, fueron las expresiones artísticas como la música, la danza y la práctica artesanal, las manifestaciones religiosas, lo histórico y en especial los rituales concernientes a la medicina.



La actividad videográfica se fundó a partir de la iniciativa de INI, con el objetivo de crear una identidad étnica. Con el impulso de un patrón ciudadano, los que no tenían voz ahora eran escuchados por medio de documentales, que en un principio fueron mediados bajo los modelos y técnicas de los asesores que enseñaron a los indígenas a utilizar herramientas audiovisuales desconocidas para ellos en ese momento.

### **2.2.2 Estrategias comunicativas**

Las estrategias comunicativas que el INI aplicó en las capacitaciones fueron principalmente el *cine directo* —relacionado al método de observación directa, con el objetivo de intervenir lo menos posible en el acontecimiento y captar la espontaneidad— y el *cinema vérité* —muestra a los personajes y situaciones reales—. Las narrativas fueron directamente influenciadas por esos dos géneros, aunque también eran mediados por la perspectiva de antropólogos como Adolfo Colombres, en parte porque los profesores fueron alumnos de Rouch en Francia o por que su trabajo audiovisual fue un parteaguas para empezar proyectos de ese giro en localidades.

El manejo de los aparatos se hizo más accesible al igual que producir en el formato 16 mm., en comparación con las realizaciones de los años ochentas en donde la cámara y el sonido se operaban de forma independiente, con distintos aparatos y personas. Como lo menciona el antropólogo Alberto Becerril (2015) en esa década, en los centros de producción documental existieron tres departamentos que eran notorios: el de investigación, en donde trabajaron especialmente antropólogos; el de creación, en el cual cineastas se ocuparon de la realización y la parte técnica (manejo de cámara, edición, sonido, producción); y el departamento de etnomusicología, en el que laboraron músicos y antropólogos especializados en ese tema. Estos departamentos se fundaron porque los costos para elaborar un documental en 16 mm., eran elevados y complejos en relación a la producción que se empezó en el año 2000 con el video digital; cada uno de los departamentos desempeñó un cargo de acuerdo a su tipo de trabajo.

Becerril (2015) destaca que la película utilizada para la filmación requería de ciertos tiempos de revelado que imposibilitaban ver y mostrar lo elaborado en localidades hasta semanas o meses después de la grabación. Por tal razón, los equipos de producción eran numerosos, participaban el director, el camarógrafo, el sonidista y dos asistentes. El peso



del equipo de iluminación requería de dos o tres personas miembros del staff para cargarlo, también solicitaban choferes para transportar el equipo personal y técnico. Estas cuestiones, tuvieron efecto en cuanto a la cantidad y el proceso de filmación; trabajaban en un registro, alrededor de diez personas. Implicó dificultades, dado que el sonido y la imagen no eran simultáneos y para tal fin hacían las proyecciones desde aparatos costosos y pesados que sincronizaban el ritmo.

Los costos de equipo técnico en los años noventa no fueron tan elevados como en los primeros acercamientos del INI a las comunidades, en ese entonces la postproducción de los documentales no se hacía en México, como lo reconoce Becerril:

Los documentales se llevaban a Nueva York para que se incorporara el sonido óptico en la propia película. El proceso de transferir el sonido grabado en cinta de 16 mm., a sonido óptico para poder ser leído por el proyector de imagen de manera sincrónica se realizaba en Du Art Film Studios. Este “pequeño” detalle técnico impedía la proyección de un “primer corte” o bien de escenas con sonido en las propias comunidades, sino se contaba con el aparato Magnasinc” (Becerril, 2015: 44).

La primera proyección tuvo lugar en San Luis Acatlán en el estado de Guerrero, en donde con base en una tela o lona, improvisaron la exhibición. Las condiciones comunicativas y técnicas cambiaron en los noventa, se facilitó la carga de equipos y personal en el campo. Los antropólogos y cineastas se encargaban de proponer los temas y elegirlos, y los alumnos y los profesores concretaban el proyecto. Los capacitados eran codirectores y traductores, los que socializaban con la gente, para poder grabar y plasmar situaciones en las que la comunidad no intervenía (solamente era retratada). A los que formaron parte de los talleres del INI, se les implementó las bases técnicas, más no teóricas del videodocumental, un formato que se sigue utilizando en las localidades. Con estas estrategias comunicativas se obtuvieron cientos de documentales y miles de registros, de los cuales muchos quedaron almacenados en los archivos del INI sin ser restaurados o postproducidos.

En 1992 —mismo año de la transferencia de medios audiovisuales— un grupo de videoastas, creó una organización llamada Organización Mexicana de Videoastas Indígenas (OMVIAC), en donde pretendían generar producciones independientes del INI y apoyar a videoastas emergentes para que consolidaran su trabajo. Esta organización tuvo actividades durante algunos años, pero por falta de infraestructura, financiamiento y dispersión geográfica de sus integrantes, la organización desapareció.



De acuerdo con lo que expresa Juan José García (2013), el centro de video de Oaxaca fomentaba el video en las localidades; los videoastas llevaban un proyector y mantas para exhibir el documental, generalmente en canchas de basquetbol, corredores de presidencias municipales y atrios de iglesias; también presentaban videos de otros estados y países, a fin de que se identificaran y se vieran representados.

Varias cuestiones pragmáticas, como el poco recurso y la función de muchas dependencias de registrar documentos audiovisuales íntegros, orillaron a los maestros del INI a inclinarse por el género documental. Los realizadores se autoidentificaron como “videoastas indígenas”, lo apropiaron de la denominación “video indígena” y del interés de diferenciar su trabajo de la producción antropológica. Las narraciones trataron de captar lo que estaba al alcance y la cotidianidad. Para algunos habitantes de los pueblos, la actividad no era novedosa.

Además del documental, las estrategias comunicativas que sirvieron como instrumentos para la intervención política en las localidades, fueron las radios comunitarias, periódicos, boletines, blogs, fotografías, entre otros, que se establecieron como prácticas para emplearlas en la confrontación con los discursos políticos. El manejar una estrategia comunicativa en las localidades —después de la capacitación de INI— hizo que las organizaciones sociales establecieran sus propios dispositivos de comunicación para diseñar y desarrollar productos audiovisuales, con ayuda de varios sujetos adheridos a las causas locales, organismos y redes de información, por medio de radio, prensa escrita, cine y televisión.

### **2.3 La llegada del video documental a localidades chiapanecas**

Chiapas contaba con numerosos registros audiovisuales que realizaron arqueólogos, antropólogos e investigadores acerca de sitios arqueológicos, rituales religiosos y celebraciones; pero, la primera experiencia de transferencia tecnológica otorgada a miembros y colectivos de localidades indígenas se dio en 1992, con la iniciativa del INI. Cuatro personas (provenientes de la etnia tzeltal, tojolabal y chol) integrantes de organizaciones, fueron los elegidos para trasladarse a Tlacolula de Matamoros, Oaxaca para formar parte de los talleres de videografía, promovidos por ese instituto. De los cuatro integrantes, solo Mariano Estrada del Comité de Defensa de la Libertad (CDLI – Xi'nich) del municipio de Palenque, continúa con la actividad audiovisual.



Pese a que la primera actividad de videoastas hablantes de lenguas indígenas se dio en el marco del programa del INI y sus producciones se establecieron bajo políticas gubernamentales e institucionales, los proyectos audiovisuales que se formaron dentro y después del INI, fueron respaldadas por organizaciones no gubernamentales que ayudaron al crecimiento de la producción en las localidades.

Ahora el desarrollo de la comunicación se comprende más como un derecho que como una herramienta. En los primeros años el documental fue (y es, en el caso de Chiapas y otros estados) el género preponderante, a mediados del año 2000 hubo una diversidad de realizaciones que incluyeron desde el videoclip hasta la animación.

Después de la experiencia del INI, la práctica audiovisual parte de la creación en el año 2000, en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Sureste) y el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA). Los videoastas se han tomado con seriedad y aspiración el acceso a escenarios que originalmente no estaban dentro de sus mecanismos, como las salas de cine, la televisión, internet y el mundo mediático en general.

En un principio, la experiencia de enfrentarse a la tecnología fue compleja, ya que en las localidades predomina la oralidad; el audiovisual tomó otro sentido, la cámara se convirtió en un medio para que desde el interior, los comunicadores indígenas dieran a conocer información y sensibilizaran a la sociedad. La cámara es una herramienta de poder de comunicación e imagen, los videoastas producen —con apoyo de una serie de personas, colectivos y organizaciones— sentidos y los insertan en circuitos sociales donde en ocasiones llegan a intervenir.

### ***2.3.1 Producción videográfica en lenguas indígenas de Chiapas***

El taller del INI tuvo una duración de dos meses, es así como el Comité de Defensa de la Libertad (CDLI –Xí nich) del municipio de Palenque, recibió esta invitación y decidió enviar a uno de los miembros más jóvenes de la organización: Mariano Estrada Aguilar, considerado como el primer indígena chiapaneco en utilizar el video, es originario del Ejido San Manuel, Palenque, y aprendió lo referente al manejo del equipo técnico y edición, junto a otras personas provenientes de diferentes localidades de México. Ese



taller lo motivó y capacitó a registrar acontecimientos sociales y políticos de esa época para exhibirlos a las comunidades implicadas.

Estrada ha “realizado alrededor de 50 producciones que van desde cápsulas informativas hasta largometrajes con temáticas de lucha por el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas de México y los derechos de las mujeres” (Estrada y Köhler, 2013). La primera producción que hizo fue *500 años de resistencia indígena*, creación que fue resultado de la capacitación proporcionada por el INI. Uno de los primeros registros que efectuó el videoasta, después de haber terminado el taller en Oaxaca fue: *La marcha de la organización campesina, Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI-Xi'nich)*; este video muestra el recorrido de comunidades choles y tzeltales que parten de Palenque hasta la Ciudad de México, para demandar la libertad de presos indígenas. Xi' nich (hormiga en castellano), organización cuyo propósito es el reconocimiento de los pueblos indígenas, se creó en los años 80's y tiene sede en el municipio de Palenque.

Entre su vasta obra destacan: *La fiesta de burla* (1998), *Ayer, hoy y siempre* (1999), *La cumbre sagrada* (2003), *Rostro de la historia indígena* (2005), *Nuestra Autonomía* (2006), *La muerte del sueño antiguo* (2006), *Viejo Velasco*, *La huella de la injusticia agraria* (2007), *Una mirada diferente* (2008), entre otros. Ha participado en distintos festivales de cine y video indígena nacionales e internacionales como el VIII Festival Regional Cine/Video/Sociedad, celebrado en Mérida, Yucatán, en 2006, y el X Festival Internacional de Cine y Video Indígena de CLACPI en Quito, Ecuador realizado en 2010. Actualmente Estrada es el director general de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. El video, desde su perspectiva, es una herramienta fundamental que las personas de pueblos indígenas deben adoptar:

Me parece interesante que nos apropiemos de esta tecnología, con la pena de saber que en nuestras comunidades no hay Internet y, muchas veces, ni teléfono. Pero sí hay canales de televisión abierta, que son instrumentos del gobierno para publicarse y hacer llegar los mensajes que le convienen, pero en ningún punto hay un espacio en el que podamos difundir lo que nosotros queremos. Por ello es importante que nos apropiemos de los nuevos medios audiovisuales dándoles un uso hasta donde se pueda (Estrada y Köhler, 2013: 80).

En el año 2000 se registra un apogeo de videoastas, gracias al entusiasmo e iniciativa de los antropólogos Axel Köhler y Xóchilt Leyva Solano, quienes con la ayuda



del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Sureste) y el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA), crearon el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, organizaron talleres de video y un diplomado en derechos indígenas, así como foros de video en los que intervinieron personas de diferentes nacionalidades.

Los talleres se llevaron a cabo durante tres meses en las instalaciones del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS- sureste). Los estudios fueron patrocinados por distintos institutos como lo fueron: el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), el Consejo Británico, la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), Comité de Derechos Humanos Fray Pedro Lorenzo de la Nada, entre otros.

Las clases del diplomado estuvieron impartidas por videoastas indígenas de Chiapas, Oaxaca y Guatemala, cineastas mexicanos y antropólogos visuales de Estados Unidos de Norteamérica e Inglaterra. Algunos de los asesores fueron: Crisanto Manzano Abella, Juan José García, Mainor Pacay, Genaro Rojas Ramírez y Mariano Estrada, videoastas que impulsaron la actividad videográfica en sus comunidades y que también fueron capacitados en los talleres del INI. En este proyecto participaron 21 indígenas, miembros de diversas organizaciones.

Es así, que a través del video los indígenas tratan de reconocerse a sí mismos, preservar su lengua, prácticas ancestrales y pretenden plantearse como sujetos al exponer su propia visión. Como lo sostiene Érica Cusi: “El video, en particular, se ha convertido en una poderosa herramienta para difundir la situación de los pueblos indígenas a escala local y global, así como un medio de expresión creativa y de continuidad cultural “ (Cusi, 2005: 34). El video les permite a los realizadores llegar a una mayoría de personas analfabetas, al mismo tiempo, entre sus objetivos está difundir a la sociedad no indígena la importancia y la magnitud del pensamiento, así como los hábitos culturales de los pueblos indígenas.

### **2.3.2 Formación de videoastas**

La formación de videoastas hizo posible la apropiación de códigos y soportes tecnológicos del audiovisual, por parte de personas que no tenían ninguna experiencia en el uso de medios audiovisuales, también alentó el desarrollo y objetivos a futuro. Fortaleció la





capacidad para conservar equipos de trabajo y para dar continuidad a procesos de capacitación o iniciación de productos videográficos. El contacto directo con las herramientas y técnicas, además de los ejercicios de traducción de los mensajes, el reencuentro con la historia y las memorias, fueron definitivos en el proceso de formación de los videoastas; a partir de estas enseñanzas adquirieron una mayor facilidad para percibir su misión y un mayor compromiso en sus quehaceres comunicativos dentro de su localidad.

Después de las capacitaciones del INI, transcurrieron varios años para que los realizadores tuvieran libertad en las diferentes etapas del proceso de creación de un documental, así como el incremento de la participación de la comunidad. De igual forma, se establecieron distintos escenarios para que pudieran exhibir y distribuir el material; una de esas plataformas fueron los festivales, en donde los videoastas planteaban interrogantes que contribuían a cuestionar los modelos y métodos utilizados en los documentales sobre cuestiones indígenas hechos por foráneos.

La participación inicial de los videoastas chiapanecos se produjo con el desarrollo de un taller de transferencia tecnológica que permitió a un grupo seleccionado para representar a organizaciones comunitarias, intervenir en la grabación de diversos documentales, después de esto, en el año 2000, instituciones educativas impulsaron el desarrollo y comienzo de videoastas que junto a profesores —sobresalientes en la producción de video y cine, con años de experiencia en la promoción cultural y el desarrollo comunitario—, coprodujeron cortometrajes y documentales que retrataban la experiencia y voz de la gente que vivía en las localidades.

Empezaron con una investigación en conjunto sobre el tema de su interés (comúnmente tradiciones, narraciones y conocimientos ancestrales), buscaron una empatía con los personajes representados para lograr transmitir sentimientos por medio de imágenes y sonido, por ejemplo, en el documental *Saberes de las parteras indígenas en los Altos de Chiapas* de Agripino Bautista se percibe la fuerza y conocimientos que poseen las parteras, así como la inquietud por parte del realizador en que la sabiduría y el oficio desaparezcan. En este proyecto, también se desarrollaron temas sobre la identidad y lo que el documental les permitió explorar desde su contexto.



El trabajo colectivo es un signo distintivo del video, un elemento que permite la existencia y reproducción de contenidos que tienen como protagonista principal a la comunidad. La colectividad da cohesión y forma al documental. El proceso de formación es particular y, al mismo tiempo, similar a procesos que tuvieron lugar en otras partes de Latinoamérica como Bolivia, Colombia, Brasil, Ecuador, entre otros, que empezaron en la misma década y por iniciativas de instituciones gubernamentales.

En general, en Latinoamérica el procedimiento de transferencia tecnológica hacia localidades indígenas, se caracterizó por favorecer a aquellas personas que tenían algún vínculo con organizaciones, capacitándolas en la producción videográfica como parte de un medio más extenso correspondiente a la reivindicación étnica. La aparición y articulación del video en las comunidades, motivó la apropiación del dispositivo videográfico y desarrollo del mismo hasta conformar progresivamente la herramienta en un uso que se expandió.

La mayoría de los videoastas no forman parte de procesos de profesionalización en instituciones universitarias, son procesos que han surgido fuera de la academia, como un lugar más accesible para la producción, donde se han dado experiencias de aprendizaje en el uso de tecnologías de comunicación en espacios de educación no formal, no por ello menos riguroso, en el que los miembros alcanzan instrumentos metodológicos y técnicos potencialmente válidos que les permiten llevar a cabo esta práctica, bajo sus propios intereses y propósitos.

Los videoastas chiapanecos —en ciertos casos, y a través de sus videos— pretenden romper estereotipos con los que se acostumbró a visualizar actividades diferentes a las que se han institucionalizado como válidas. Las bases se sentaron en 1992, en un proceso de formación que se intensificó en el año 2000 cuando empezaron a desarrollarse talleres de transmisión de tecnologías audiovisuales a cargo de antropólogos, documentalistas y videoastas miembros de localidades que tenían cercanía al tema por haber colaborado en otras estrategias de comunicación. La experiencia continúa a lo largo de los años con diversos procesos de formación que tienen relación con nociones básicas del lenguaje videográfico y cinematográfico y al manejo de cámaras, fomentado por organizaciones locales o a través de proyectos institucionales que proporcionan talleres en universidades o desde instituciones culturales.



## 2.4 La videoproducción en comunidades zapatistas



Imagen 6. Fotografía de Promedios Comunicación Comunitaria (1998).

Después del levantamiento armado de 1994, hoy varias de las comunidades autónomas zapatistas consignan los videos que realizan al exterior, principalmente en universidades de Estados Unidos, como herramienta para impulsar relaciones interculturales. Aunque no es el propósito de esta investigación abarcar la videoproducción zapatista, es oportuno reconocer que

debido a esta acción se inició un beneficio importante en la difusión y apoyo de las creaciones indígenas chiapanecas insertas o no al zapatismo.

En 1998, la organización binacional Promedios de Comunicación Comunitaria (Chiapas Media Project en Chicago, Estados Unidos) con sede en San Cristóbal de Las Casas, ejecutó un trabajo significativo por medio del otorgamiento de equipos y adiestramiento de video a comunidades zapatistas y a indígenas del estado de Guerrero; asimismo distribuyó sus producciones en festivales, conferencias y giras universitarias.

El proyecto empezó a entregar computadoras, reproductoras y equipo de video a personas de comunidades autónomas zapatistas con la intención de capacitar a estos grupos para que exteriorizaran a través del medio audiovisual, lo que les era significativo desde su propia expectativa. Las capacitaciones fueron impartidas por los mismos videoastas del INI; el primer video producido fue *Proyecto de Medios de Comunicación en Chiapas: La Familia Indígena*, le siguieron *Colectivo Caña de Azúcar*, y *Año nuevo 1999, Ejido Morelia*.

Tal como se apuntó antes, el objetivo de la organización fue proporcionar los medios necesarios a los zapatistas para que ellos mismos externaran desde su propio territorio y perspectiva. El video se utilizó como denuncia. El inicio de este proyecto corrió a cargo de la videoasta Alexandra Halkin que en 1995 se trasladó a Chiapas para hacer un documental sobre la ayuda humanitaria que se otorgaba en regiones zapatistas, como lo da a conocer Julio Rangel en la entrevista que le realizó a la videoasta:

Noté de inmediato que la gente estaba interesada en la tecnología del video, me preguntaban sobre mi cámara, cómo funcionaba, cuánto había costado. Cuando estaba con los zapatistas, pensé: “estas personas deberían contar su propia historia, no deberían depender de los medios masivos para contarla” (Halkin en Rangel, 2005).



Es así como Alexandra emprende esta iniciativa en Chiapas. La videoasta realiza viajes en Sudamérica y Estados Unidos, donde imparte charlas a universidades sobre las realizaciones que hacen los zapatistas e intercambia experiencias con personas que también trabajan con comunidades indígenas. A su iniciativa se sumaron amigos especializados en medios audiovisuales como Timothy Russo fundador y coordinador de la Red Internacional de Medios Indymedia —que cubre, entre otros asuntos, las noticias zapatistas— y Francisco Vázquez Fotógrafo nahua de Milpa Alta, Distrito Federal, responsable de la organización Promedios de Comunicación Comunitaria y de la escuela Votan k'op, una iniciativa para formar a comunicadores desde las localidades zapatistas en tres años (tres semestres escolarizados, tres prácticos desde las comunidades). Todos los alumnos son integrantes de organizaciones con enfoque de género que llevan el registro de las campañas y foros zapatistas. Esto se sostiene de donaciones de diferentes países en especial de Estados Unidos, con fundaciones como México Solidarity Network (MSN) y el Chicago Street Youth Project (CHSY) que proveen apoyo humano y técnico al proyecto.

Al principio —como la mayoría de iniciativas de transferencia— existieron barreras lingüísticas y culturales pero debido a la solidarización y al interés por parte de los zapatistas se pudo llevar a cabo el acercamiento de Promedios para empezar el proceso audiovisual. Tv Tamix (organización independiente de Hermenegildo Rojas y Carlos Pérez) de Oaxaca, fueron importantes figuras para emprender el proyecto, ellos también formaron parte de la estructura. Los talleres se impartían cada mes o dos meses, al principio los equipos fueron rentados o prestados por profesores de Oaxaca, después de un corto tiempo Promedios obtuvo su propio equipo técnico, así como editores. Debido a la buena participación de distintos actores y fundaciones, Promedios desarrolló proyectos en otros estados, como Guerrero, donde los capacitadores empezaron a laborar en el año 2000 con una organización de campesinos ecologistas. La producción y circulación es extensa, además cuenta con espacios y circuitos que aumentan y fomentan las producciones, dándolas a conocer a numerosas partes del mundo.

A partir de Promedios de Comunicación Comunitaria, se abrieron muchos espacios para expresar las formas de ver y pensar de los pueblos indígenas zapatistas. Chiapas fue precursor en manifestar las luchas y derechos de las localidades, en relación a esto se han multiplicado experiencias comunicativas alrededor de todo México. El empleo de internet por parte de los zapatistas, resultó ser un ejemplo para diversas organizaciones



indígenas, campesinas y populares de México y de otros países. Tal práctica no sería posible sin la participación de otros actores socioculturales no indígenas, los zapatistas con ayuda de expertos en el uso de recursos globales, demostraron habilidad en organizaciones en red, facilitada por los modernos medios masivos e internet.

Como lo refiere el periodista Julio César López: “Los zapatistas planificaron una astuta guerra mediática de guerrillas [...] lograron abrir un espacio para ellos y para sus proyectos referidos a la sociedad civil, convirtiéndose en noticia–reescribiendo prácticamente el manual de la comercialización” (López en Yúdice, 2009:126). A partir de este suceso se unieron videoastas de otras regiones que se sentían identificados con el movimiento, apoyaron en la difusión, siguieron el proceso, se sumaron a las actividades en la documentación sobre todo videográfica y propagaron registros y conocimientos sobre la actividad que llevaba a cabo el levantamiento zapatista.

Fueron y son varias las personas de la producción audiovisual que se involucraron y dieron paso a colectivos y organizaciones para el fomento de la videografía en comunidades, tal como sucedió con la creación de la organización Ojo de Agua Comunicación en el estado de Oaxaca. El zapatismo generó solidaridad con las causas indígenas y de esto devinieron encuentros y aprendizajes que fomentó la actividad videográfica en el estado.

Promedios es una iniciativa que ha tenido alcance a nivel nacional e internacional, como organización binacional y multicultural; desde que inició sus actividades en 1998, se ha dedicado a facilitar capacitación y herramientas tecnológicas en localidades zapatistas, en donde han puesto especial interés en la producción de videos. Esto se logró con el apoyo de redes norteamericanas que impulsaron el acceso de proyectos de comunicación para que trabajaran ejercicios de libertad de expresión; el video como artefacto de denuncias a transgresiones a los derechos humanos, fue uno de los principales objetivos que se propusieron los organizadores, patrocinadores y capacitadores.

#### ***2.4.1 Estrategias de producción y modelos de representación zapatistas***

La principal estrategia de Promedios de Comunicación Comunitaria se basó en la imagen, después en un proceso de conciencia por parte de la organización y del director sobre la necesidad de conocer y dominar el manejo de equipos, así como la producción y postproducción audiovisual. Las capacitaciones fueron algo significativo, también las



organizaciones que se crearon a su alrededor, como las tiendas de video y accesorios zapatistas, fomentaron la circulación de los productos; la organización ha llamado la atención y son cada vez más los encuentros, festivales y diferentes eventos académicos que exhiben y apoyan a este proyecto.

Otra estrategia, es la conformación de colectivos y organizaciones de mujeres (trabajan el tema de género), con las cuales lleva a la práctica la formación y producen videos desde su visión; es una forma de empoderamiento y multiplicación de contenidos que antes no eran tomados en cuenta y que tienen un papel fundamental en el desarrollo de temas que atañen a las comunidades y a su lucha. La estrategia de resistencia cultural forma parte de sus objetivos para erradicar tópicos y estereotipos sobre los indígenas. Al reproducir sus mensajes, los videoastas zapatistas se consideran sujetos activos de sus luchas a la vez que retratan desde sus causas e intereses consensuados por la localidad. Su comunicación ha tenido trascendencia, en ese sentido también han adoptado otras tecnologías de comunicación, como la radio, impresos y medios virtuales que combinados con sus formas comunitarias, les ha permitido instaurar estrategias comunicativas para defender y difundir sus procesos de resistencia —en relación a sus agendas políticas—. Estas estrategias corresponden a una variedad de objetivos y beneficios en donde la lucha por sus derechos humanos es uno de los temas más documentados.

La etnicidad es también una estrategia que ha sido muy explotada por los realizadores zapatistas, en tanto la situación que comparten como grupo característico es utilizada en respuesta a preocupaciones particulares que permiten que dicho sentimiento de pertenencia, de identificación de contextos similares y situaciones de violencia, impulsen a estos grupos a actuar colectivamente con el fin de transformar las circunstancias que los afecta; por lo que el tema de la etnicidad se hace efectiva por medio del movimiento político social al que pertenecen.

Varias de las comunidades autónomas zapatistas, como se nombran, usan el video para exportar comunicados al exterior así como internamente para concretar y favorecer los objetivos y proyectos comunitarios. El interés por parte de las localidades adheridas a la causa promocionada por los zapatistas en el manejo de cámaras de video, y por la sensibilidad de personas aliadas al movimiento, facilitó gestar el proyecto de Promedios de Comunicación Comunitaria, con la idea de estimular esfuerzos vinculados a



la apropiación de conocimientos técnicos en comunicación que les posibilitara herramientas para construir y contribuir en el desarrollo de la autonomía.

Ya sea por los derechos de la comunicación de los pueblos indígenas de generar medios para sus propios propósitos y para que ellos mismos informen, se autorepresenten y no estén a costas de lo que otros interpretan de las localidades, o como una expresión artística, las comunidades zapatistas trabajan en colectivo para desarrollar y proseguir una propuesta comunicativa. Desde sus luchas pretenden erradicar los videos que hacen gente externa y que están enfocados en personajes, como el *subcomandante* Galeano (antes Marcos) y en otros miembros del Ejército Zapatista; no se orientan a ver a la gente de las bases, la que trabaja en las milpas, aquellas que no todo el tiempo andan puesta una pasamontaña y portan armas. Los videos hechos por ellos mismos, muestran esa parte que no es muy conocida o desconocida del movimiento y además las que tienen que ver con la idealización; por lo que también, lo que más se consume es lo que se produce.

La comunicación autónoma era una finalidad para los zapatistas, esta estrategia fue fundamental en el uso que hicieron de las telecomunicaciones, los videos y la comunicación a través del ordenador, esto sirvió para difundir sus mensajes desde Chiapas al mundo. El uso profundo de internet les accedió propagar información y sus convocatorias a nivel transnacional —de allí que Manuel Castells lo llamara, “la primera guerrilla informacional” (Castells, 2001: 95)— con esto establecieron una red significativa de grupos de apoyo que patrocinaron, crearon actividades y movimientos de opinión pública.

#### **2.4.2 Identificaciones y contrastes con el video en localidades**

Las principales identificaciones que el video zapatista comparte con los videos producidos en localidades no adherentes al zapatismo, es que estos materiales y procesos de elaboración se encuentran situados en la comunicación indígena; por lo tanto, desempeñan un papel importante en las pugnas de estos pueblos que acompañan la preocupación por la preservación de la lengua, defensa del territorio y la reivindicación de prácticas, al mismo tiempo se enfrentan a las representaciones clasificatorias y separadas. Las producciones están atribuidas a un evidente propósito político de





denuncia, el discurso que enuncian los realizadores se hacen factibles debido a la reproducción de relaciones interculturales que ejercen de productores o también directores del producto; el predominio del género documental también es una característica compartida.

La utilización de distintos medios de comunicación (video, internet, radio y prensa) en las comunidades les ha permitido que sus luchas e inquietudes se den a conocer a escala global. Probablemente por ello, son cada vez más las localidades que implementan dispositivos que ayudan en sus causas, persisten en producir materiales audiovisuales. Dentro de las diferencias notables que se dan entre los dos procesos videográficos son que los videoastas zapatistas son eventuales, no hacen giras para promocionar sus materiales; tienen centros de venta establecidos particularmente en distintos puntos de Chiapas, videos que se distribuyen internacionalmente y cientos que son para el consumo interno (asuntos políticos, grabaciones de juntas, eventos, etc.).

Otro de los factores, es que en el proceso de creación de un documental, en el video zapatista la idea viene de un videoasta en particular, pero se consulta y discute con autoridades locales o puede ser al contrario la idea viene de las autoridades y la producción se discute con la comunidad. Todos son hechos por consenso. Sin embargo, también se dan los casos de reticencia de las autoridades tradicionales a difundir su conocimiento y conceder la publicación o grabación de aquellas cuestiones que ellos consideran importante e innegable permanecer solo dentro del territorio.

Ciertos dirigentes no están de acuerdo con la divulgación de testimonios hacia fuera. La persuasión es una capacidad que han aplicado los realizadores para lograr acceder a la información; casi siempre los videoastas terminan acatando las órdenes para filmar, por lo que se han dado ciertas políticas y sucesos que saben tienen que registrar, por lo que el trabajo videográfico no es tan espontáneo. El material de los zapatistas se limita por lo general a documentar sus proyectos, cooperativas, convocatorias, marchas, o actividades donde buscan la participación o inclusión del respeto e igualdad de género.

La proximidad con los personajes es evidente en los zapatistas, mientras que los videoastas viven fuera de sus comunidades e incluso filman en otras localidades o con diferentes etnias. Los videos zapatistas van a un público en específico que son los universitarios, investigadores y los que conforman el movimiento —esto ha generado críticas, porque tal pareciera que la producción contempla más una necesidad de



consumo mediático entre ciertos sectores de E.U.A., que a la necesidad de originar estrategias relacionadas a la resistencia indígena—; esto se figura ya que los videos son directamente difundidos en distintas universidades de Estados Unidos. Si bien, tanto los videoastas zapatistas como los videoastas locales no dedican su tiempo completo al trabajo videográfico (sí al comunicacional), los videoastas locales constantemente buscan plataformas para obtener recursos económicos y equipos profesionales para sostener su proyecto.

Algunas experiencias, sobre todo los videoastas locales, optan por limitar la producción o publicitar y registrar eventos sociales para obtener ganancias; otros, por gestionar recursos del Estado u organismos internacionales, lo cual implica llegar a una especie de mercantilización de los productos que producen, al tener que expresarse y guiarse de los lineamientos de las instituciones. También, existen aquellas producciones donde el videoasta es el que determina cual será el tema ha abordar, las decisiones en torno a quién conformará el equipo, cómo se realizará, qué personajes aparecerán en pantalla, el público al que se destinará; es decir, es responsable de lo que quiere y cómo lo va a realizar, para después consensarlo con la comunidad o con las autoridades comunitarias para ultimar detalles o discutir los términos de grabación.

Si bien el video en lenguas indígenas, crea y posibilita producir discursos propios, así como representaciones, tomar un control de la imagen y voz por parte de los miembros de la comunidad —y que “otros” ya no hablen por ellos—, la producción se piensa a partir de un discurso unificador de colectividad, aunque algunas veces sean las comunidades que conjuntamente enuncian el contenido, representaciones y memoria.

### **2.4.3 Propósitos y resonancias**

Los videodocumentales (sean zapatistas o no) tienen un doble propósito. El primero se refiere a la comunicación interna, para la localidad y para las organizaciones donde trabajan los videoastas; el segundo es la comunicación externa que se enuncia a la gente de la sociedad civil nacional e internacional, para que puedan enterarse y participar de lo que acontece en las comunidades y en los pueblos indígenas en general, ya que en los medios masivos de comunicación, no figuran como sujetos activos de la política e historia del país. A través del video los realizadores, dan a conocer sus palabras, sentimientos, inconformidades, demandas y acciones, no solamente desde las organizaciones donde



laboran, sino de los movimientos sociales a los que pertenecen; tienen voz y participan del contenido que se presenta a la sociedad y que es difundida a partir de la comunicación emanada desde los pueblos.

Un caso interesante, latente en Chiapas, pero que en Oaxaca le han dado un uso bastante extenso y significativo, son los videos que van encaminados al registro y distribución de la celebración de fiestas tradicionales, cumpleaños y bodas, hacia migrantes en E.U.A. Estos videos congregan a las familias y en buena parte a la comunidad emigrada —en este mismo contexto se hallan las videocartas, en las que la tradición oral concurre en lenguas indígenas o en castellano—. Los materiales arriban a las comunidades cargados de distintas emociones y expectativas; se contestan con la aplicación del mismo medio, es decir, con otro video. En ese estado sureño, es donde se inicia y persiste la actividad de videocartas al extranjero o dentro de la misma región. Al principio los migrantes y los miembros de la comunidad, empezaron a utilizar el video como una herramienta para conectarse a distancia con sus localidades, posteriormente se formaron como especialistas en la producción de medios audiovisuales.

De igual forma, específicamente, en la comunidad zapoteca de Villa Hidalgo Yalalag, producen videos, peculiarmente de fiestas y trabajos comunitarios; estos videos iniciaron con un enfoque de “dar testimonio visual y sonoro” de lo que acontecía en la comunidad, así como las actividades que constatan el destino que le dan a los recursos otorgados por los paisanos que radican en Estados Unidos, como lo es el *tequio* (trabajo colectivo que se realiza en comunidades), la construcción de iglesias, inmuebles municipales y otras obras que son donaciones de los migrantes. Las grabaciones hechas por los habitantes de la localidad se adaptan a la preferencia local: largas tomas, omiten narraciones y sobresale la representación de la colectividad antes que la de un sujeto.

Los deportes y los bailes son los temas prioritarios, los DVDs del registro de las fiestas patronales que se laboran y consumen de forma local y binacional dan la oportunidad de que la gente del pueblo se vea así misma y a su comunidad, también de escuchar su lengua materna, al mismo tiempo conservan archivos que pueden ser distribuidos en diversos lugares, no solo dentro de la comunidad. Para los miembros, los videos representan un dispositivo que les permite tener contacto con familiares, tener una conexión más fuerte a pesar de la lejanía, así como llevar a cabo una práctica que antes estaba fuera de sus alcances. De esta experiencia se han agrupado pequeños negocios



familiares que venden y difunden los videos, como: Video Rojas, Video Mecho, Video Tamix, entre otros, que destacan por ser iniciativas de mujeres; Jaquelina Rojas y Genoveva Pérez Rosas, son personas que iniciaron con servicios de grabación para distintos eventos dentro de la localidad.

También para la adquisición de DVDs, las familias de los migrantes pueden conseguir la serie de grabaciones a través de parientes de la comunidad que se los envían por paquetería o por medio de personas de la misma localidad que se desempeñan como distribuidores en E.U.A. Como indica la investigadora Ingrid Kummels “los videos de fiestas [...] se venden a diez dólares por disco. A veces compran varias series de DVDs de la misma fiesta producidos por diferentes comercios, un lujo que puede significar invertir hasta 160 dólares por las imágenes de una sola fiesta” (Kummels, 2016: 195). En Villa Hidalgo Yalalag, los videos se han vuelto un mecanismo clave de los distintos espacios de sentido de pertenencia y de la construcción de relaciones binacionales a raíz de la diseminación.

Por medio de los sentimientos que desencadenan alegría, enojo, añoranza, amor y orgullo, los videos les posibilitan a los espectadores injerir en la comunidad de origen de una forma más entera: participar en conversaciones como si se encontraran presentes. También se utilizan como herramientas de socialización y didácticas para acercar a los jóvenes y niños en E.U.A. con el modo de vida comunitaria de sus parientes para que no se olviden de sus raíces. Los productos audiovisuales componen un medio melancólico —uno que se inscribe en el pasado, la nostalgia de haber dejado atrás familia y hogar, y otro que piensa en el futuro, en donde los migrantes deciden permanecer en el extranjero para optimizarse económicamente—, al mismo tiempo, los habitantes perpetuos en la localidad toman como referente las grabaciones para criticar, reorientar y valorar las variaciones de las actividades colectivas.

El registro de eventos sociales, culturales y políticos, además de la función de videoastas especializados en captar las imágenes, configuran parte de un movimiento global; pero por otro lado, a causa de que cada localidad tiene necesidades específicas, ven la apertura de tomar el género documental y apoderarse para manifestar sus inquietudes. La utilización del medio videográfico por parte de las localidades indígenas, concretamente en Chiapas, diserta de una forma de comunicación e introspección al interior de los pueblos, quienes han conseguido un medio para transmitir y tener mayor



alcance correspondiente a lo que les aqueja. Si bien, la transferencia del medio se dio por parte de políticas culturales del Estado, el proceso impulsó y sentó las bases para que la sociedad civil y organizaciones transnacionales se interesaran y apoyaran en capacitaciones, implementación de colectivos y donación de equipos para la producción y montaje audiovisual desde las voces del interior comunitario.

Las localidades indígenas, frecuentemente aún cuando tienen que sujetarse a lineamientos o a las normas de las capacidades técnicas, también pueden imprimir elementos característicos en la obra audiovisual, en ese sentido ¿Se puede hablar de una propuesta claramente indígena, o más bien pareciera ser una práctica de seguir reproduciendo lo que se hacía desde un principio de la transferencia de medios a comunidades? A partir de esta idea se aborda el siguiente capítulo, donde se indaga conocer y discernir por medio del análisis, el proceso de creación y las narrativas de los productos audiovisuales en lenguas indígenas de Chiapas.





## CAPÍTULO III

### MIRADAS LOCALES

Este capítulo presenta a los realizadores chiapanecos de los municipios de San Juan Chamula, Zinacantán, Tenejapa, Chapultenango, Rayón y Las Margaritas, quienes realizan audiovisuales para difundir el conocimiento de sus orígenes. A través de proyecciones documentales, exponen temas de sus antepasados, migraciones, costumbres, medicina tradicional, leyendas y conflictos que existieron y persisten en sus pueblos.

Este apartado corresponde al análisis de las entrevistas y producciones de siete videoastas de Chiapas. Se expone la visión de documentalistas experimentados y de la nueva generación, para manifestar los cambios que existen en la actividad. Las entrevistas, fueron realizadas con el objetivo de conocer el trabajo, los intereses, problemáticas, experiencias y visiones de los videoastas chiapanecos; asimismo, comparar y analizar sus perspectivas y procesos de producción. Las interrogantes se relacionaron con los procedimientos y elementos de la narración audiovisual, por medio de un análisis cualitativo de la narrativa, que comprendió las principales particularidades de las representaciones en lenguas indígenas.

Como menciona la antropóloga Elisenda Ardévol (1994), el estudio de los documentales como medio de representación, lleva a la forma de construcción del producto audiovisual, el enfoque, el tratamiento de los personajes, acontecimientos y la intención. Interesa quién está detrás de la cámara, las estrategias y estructuras narrativas, el proceso de creación, el tratamiento de las imágenes, las exhibiciones y los espacios que se producen antes, durante y después de la grabación. Este estudio no se limita a una interpretación descriptiva, sino que, incluye el contexto social y político del documental y los espacios donde son circulados. La reflexión no se centra en las cualidades técnicas del video, porque el material videográfico producido en comunidades indígenas no tiene el objetivo de llevar formalmente el método que conlleva realizar un documental; da importancia al contenido. La investigación concentra el proceso de creación y las narrativas que tienen lugar a través de la producción audiovisual.



### 3.1 Realidades retratadas: Videoastas chiapanecos

En Chiapas existen algunos videoastas que no cuentan con estudios formales sobre realización de audiovisuales, se instruyen a través de talleres impartidos por instituciones no gubernamentales y proyectos binacionales, los cuales asesoran a los integrantes de una comunidad para que produzcan sus propios videos. Muchos de ellos no han tenido mayor trascendencia en la actividad videográfica, los videos quedan en manos de las instituciones, no obstante, la comunidad es escuchada. Son proyectos que benefician a ambas partes.

El género primordial es el documental, si bien hay formatos de ficción, son muy escasos; en menor porcentaje se encuentra el género de videocartas, mayormente utilizados para propósitos educativos. La ficción, animación y series han tenido prioridad en Bolivia, Guatemala, Colombia, Chile y Ecuador, las cuales son usadas para fines especialmente políticos; en estos países, se da importancia a la sensibilización de los niños, al crear talleres y exhibiciones videográficas donde reflexionan en relación a cortometrajes de animación. También, existen televisiones comunitarias que transmiten diversos proyectos; un caso interesante es la red Tz'ikin TeVé, creada y producida por comunicadores indígenas de Guatemala.

Los productos audiovisuales cumplen funciones políticas, ideológicas e informativas; en ciertos casos promueven un pensamiento de una colectividad multicultural. Aunque en países como Bolivia, Brasil y Colombia, existen numerosos videoastas y producciones, Chiapas, Oaxaca y Yucatán, son los estados mexicanos con más presencia en el medio audiovisual indígena.

Como se narró en capítulos anteriores, el indígena antes era parte del objeto de análisis de una investigación, pero no era parte activa. Desde principios del año 2000, varios de los documentalistas tienen el dominio del medio audiovisual para poder contar sus historias. El video, se ha puesto en función de las ideas de los comunicadores indígenas, lo que ha suscitado abrir espacios con la intención de expresar y difundir desde su sentir y saber.

Los documentalistas comparten desde su interior costumbres, denuncias y exhortan a la sociedad con diversas temáticas. Los realizadores hacen posible la mediación entre el público interno y exterior, en ciertos casos, son portavoces de la comunidad, pero sobre todo, de la organización donde trabajan. El videoasta tiene un





papel importante dentro de la cultura, es el vehículo que permite entablar un diálogo con la gente que vive en la comunidad y fuera de ella, para darla a conocer en diferentes territorios.

En las siguientes líneas, se introducen los orígenes, la trayectoria académica, significados del documental y las aspiraciones de los realizadores chiapanecos en su actividad videográfica. Las entrevistas están clasificadas por la lengua que hablan los videoastas: dos tzotziles, dos tzeltales, dos zoques y una tojolabal; se colocó a la primera generación seguido de la nueva generación para obtener una comparación y conocer los cambios que se han suscitado en el proceso de creación y narrativas en sus producciones. Asimismo, se incluye el análisis de las representaciones de los documentales para saber cómo representan a sus congéneres, cómo conciben a estas imágenes, qué características y usos les atribuyen, y en qué medida se puede caracterizar la práctica videográfica como una “autorepresentación indígena”.

### **3.1.1 Martiniano Hernández Gómez**



Imagen 8. Fotografía de Martiniano Hernández.

Documentar a través del video su memoria histórica, acontecer actual, saberes, tradiciones y la preservación de la lengua tzotzil, además de fortalecer la identidad comunitaria en una compleja realidad contemporánea, es lo que visibiliza y prioriza Martiniano Hernández Gómez, oriundo de San Juan Chamula. Es Licenciado en Economía por la Universidad Autónoma de Chiapas y Maestro en Desarrollo Rural por la Universidad Austral de Chile. Martiniano es docente en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH), campus San Cristóbal de Las Casas y Oxchuc; también es profesor interino en la Licenciatura Seguridad Alimentaria, modalidad a distancia en la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH).

El medio audiovisual ha contribuido a lograr lazos colaborativos y fortalecimiento en sus propuestas. La historia que unió a Martiniano con el medio audiovisual comenzó en el año 2009, cuando realizó el documental *Y me vine a San Cristóbal*, gracias a la invitación de una amiga que lo incentivó a efectuarlo. No tenía ningún conocimiento acerca de producción videográfica, así que se encargó de articular la historia y los espacios de grabación. Al principio pensó abarcar las expulsiones de su familia hacia San Cristóbal por cuestiones religiosas, pero al momento de entrevistar a los protagonistas le



surgió la idea de otra historia: el desarrollo de la periferia de San Cristóbal de Las Casas, en torno a las expulsiones de habitantes de San Juan Chamula, que conllevaron a una ola de violencia.

Las reacciones que tuvo este primer documental fueron diversas, en el ámbito académico tuvo un buen recibimiento, los temas en discusión fueron los entornos políticos y religiosos. El acontecimiento y el proceso de realización resultaron atractivos para los investigadores sociales. Cuando lo exhibió a su familia no hubo muchos comentarios, todo era normal, lo contrario a lo que sucedió en el espacio cultural El Paliacate en San Cristóbal de Las Casas, donde la mayoría de la asistencia era extranjera; para el realizador fue interesante la charla que emergió a partir del audiovisual, los espectadores esperaban la representación del *subcomandante* Marcos y el zapatismo; no tenían noción de otros aspectos de Chiapas, desconocían historias que no se adherían al movimiento emergido en 1994. Esto conllevó a que se interesara en registrar temas que eran ignorados por muchos, para externar hechos reales y alejar el desconocimiento.

Su investigación se relaciona a conflictos políticos, saberes que se han olvidado; temas que no son expuestos, como la homosexualidad, cuyo argumento fue retratado en su reciente documental titulado *X-Juliaon (Soy Julia)*. Este documental lo realizó con ayuda de amigos que contactaron al protagonista y a otras personas en San Juan Cancuc; la localización del personaje fue compleja, varios jóvenes no accedían a que los grabaran por miedo a la reacción de los integrantes de su comunidad. La homosexualidad es un tema que no se incluye en los documentales locales, el trabajo de Martiniano es pionero en ese contexto.

“Siempre busco temáticas diferentes a las convencionales, porque por lo general, incluso en la UNICH es recurrente hacer etnografía, algo descriptivo y algo de lo que se ha hecho siempre de registrar los usos, costumbres y ceremonias”, dice. Intenta aportar algo diferente a la actividad videográfica, al exponer temas que no se ven comúnmente. Con respecto al proceso creativo, sigue los siguientes pasos:

Primero, identifico una temática; posteriormente identifico a mis personajes, y después ubico la locación para empezar el rodaje. Lo más complicado es la edición, todo tiene su complejidad [...] cumplo con las etapas de preproducción, producción y postproducción [...] la parte de registro de nombre se me ha dificultado, por eso no he participado en algunos festivales y apoyos, lo he dejado atrás, me dicen que son varios requisitos, pero es importante hacerlo (Hernández, comunicación personal, febrero 2017).



Sus realizaciones están dirigidas para todo el público, cuentan una realidad desde su perspectiva. Correspondiente al documental *X-Juliaon*:

Va dirigido para algunos sectores —digamos esta cuestión de la homosexualidad no le va a aparecer al ámbito religioso o sectores menos comprensibles— está dirigido a lo académico y al público que es más abierto a esos criterios. No lo he presentado a la comunidad, por el miedo de mi personaje; él no quiere dar a conocer su historia ahí, no se quiere mostrar, justamente por eso no lo he presentado en espacios abiertos y cuando lo proyecto es con el consentimiento de él (Hernández, comunicación personal, febrero 2017).

Conoció a los personajes y las locaciones de su primer documental cuando trabajaba en una coordinadora; tenía contacto con las personas que aparecen en el material audiovisual. Su siguiente producción fue difícil, porque la grabó en una comunidad ajena y el protagonista no permitía entrevistas, al igual que otras personas contempladas en la representación; fue gracias al apoyo de amigos que pudo acceder a otros escenarios e historias que le inspiraban.

Con el tiempo piensa, junto a otros compañeros, retornar los materiales a las comunidades, considera que realizar una grabación y lucrar con el contenido y con la gente que apoya, es mentir y faltar el respeto a la localidad.

Es lo que ocurre con mucho material que se hace en Chiapas, históricamente ha sido gente de fuera, por eso San Juan Chamula siempre ha sido resistente a este tipo de materiales. Pero también, creo que muchos de los que hacemos estos materiales, no lo devolvemos a las comunidades (Hernández, comunicación personal, febrero 2017).

Con una visión crítica expresa que la situación videográfica en Chiapas, estaba dominada por extranjeros que en ocasiones desvirtuaban la realidad. “Siempre he dicho que nosotros, que hacemos este tipo de materiales, que somos de comunidades, prácticamente tenemos doble herramienta, porque por un lado se conoce todo el contexto de la cosmovisión, todo a profundidad y las temáticas; por el otro, la parte técnica, nos abre puertas”, menciona.

Su experiencia en esta actividad le ha favorecido en utilizar una herramienta que le era desconocida y que le ha permitido descubrir otras miradas, personas, organizaciones y países dispuestos ha apoyarlo. Su trabajo, se presentó en el Festival Internacional de Cine de Morelia, y participó en concursos de arte indígena de Chiapas auspiciado por el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI), entre otros.



Los proyectos del realizador se centran en asesorar a tesis de la UNICH, en temas enfocados a la videografía y difusión; próximamente planea un documental sobre el carnaval y el uso del pox en Huixtán. Otro propósito que tiene en puerta es acerca de su experiencia en Sudamérica, los viajes que hizo a Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Ushuaia, Argentina; donde recorrió para conformar un extenso material fotográfico que difundirá posteriormente. Martiniano busca temáticas novedosas que muchos no se atreven a contar, constantemente investiga para seguir innovando y crear trabajos que tengan trascendencia.

### 3.1.2 Rosa Amelia Hernández Gómez



Imagen 9. Amelia Hernández.  
Fotografía de Zaira Coutiño.

Rosa Amelia Hernández Gómez, nació el 05 de enero de 1986 en Zinacantán, Chiapas. Desde muy joven empezó su gusto por el cine, al ver películas mexicanas y hollywoodenses, lo cual la llevó a estudiar la Licenciatura en Comunicación Intercultural en la Universidad Intercultural de Chiapas en San Cristóbal de Las Casas, ya que el plan de estudios incluía 4 semestres de aprendizaje del documental.

Las primeras producciones que realizó en la universidad fueron cortometrajes de 15 minutos, el primero se llamó *Niños de la calle*; la segunda se tituló *Aguas sucias* y la tercera *Zinacantán*. En 2012, por invitación de sus amigos videoastas David y Manuel Pérez, ingresó a los talleres que impartió el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); este fue primordial en su formación, por que fue el primer acercamiento a la producción audiovisual. En este taller creó junto con 2 compañeros, el documental titulado *Ixmucur (Paloma)*, en el cual colaboró como sonidista.

En estos talleres conoció el proceso de cine documental y se interesó por este género. Admite que el documental tiene muchas complicaciones: “Cuando tienes que viajar te enfrentas a muchas cosas, no siempre es fácil, pero la pasión de manejar una cámara, de conocer a una persona que te narre la historia, te cambia la percepción, porque te pones en sus zapatos”. En el 2013 fue aceptada en los talleres de Ambulante más allá, en este taller le pidieron carpetas de producción, lo cual le fue complicado realizar por los requisitos que conlleva hacerlo; otra dificultad que tuvo fue trabajar en equipo, ya que antes de iniciar las grabaciones, los integrantes contendían por el papel de



director, por lo que enfrentó desacuerdos; en este taller produjeron el documental *Slikebal (El comienzo)*, el cual retrata la vida laboral y familiar de un niño de San Juan Chamula.

Antes de entrar a *Ambulante*, recibió una invitación para un taller de cine ficción, con todos los gastos pagados por la New York Film Academy, una de las academias de cine más prestigiadas en Estados Unidos —debido a que envió un cortometraje de ficción y fue aceptado—. No ingresó, porque no domina el inglés, un requisito básico para cursar el taller. En el desarrollo de sus producciones, se basa en realizar un guión técnico de los movimientos de cámara (el cual con la marcha de las actividades modifica), un storyboard, posteriormente efectúa la grabación, al finalizar realiza el montaje y edición; tal como sus asesores del CCC y *Ambulante* más allá le instruyeron.

Para Amelia, el documental le ha permitido exponer la raíz de la historia, no presentar un contenido folclórico que solo muestra “lo bonito” de determinada cultura. Con el video pretende en un futuro apoyar a las nuevas generaciones de videoastas chiapanecos: “lo que yo estoy haciendo, también lo estoy haciendo por ellos, esto es mi pasión”, expresa.

La realizadora cuenta que sus personajes no le han pedido dinero, pero en cierta ocasión tuvo problemas por ello, hasta el punto que la iban a linchar en una comunidad: “Llegamos a una comunidad que se llama el Pozo Colorado a grabar, pero no hablamos con las autoridades para que nos dieran permiso, las personas se enojaron y nos sacaron”. Para grabar en ceremonias, cerros, montañas e iglesias se necesita de la autorización de los presidentes municipales. “Uno tiene que ser muy cuidadoso en esa parte, no nos han pedido dinero; con la curandera con la que estoy trabajando, le he llevado frutas y velas y siempre me ha recibido muy bien, no tiene que ser dinero, llevas lo que puedes”, manifiesta.

Las temáticas que retrata tienen que ver con la desigualdad y el medio ambiente. Lo que prioriza en sus registros es el mensaje y la imagen: “Cuando te acercas a la cámara ves los ojos, las manos, cada detalle, cada cosa chiquitita me expresa algo”. Lo que busca en sus producciones es difundir otras ideas para romper con estereotipos, “Generar que la gente vea lo que estamos haciendo, esto es nuestra realidad, ya basta de las cosas que nos limitan”, opina.



Su próxima realización se titulará *Noosfera*, la cual se referirá a la interpretación de los sueños; el registro lo hace con ayuda de una fondeadora, espacio que le permite recabar financiamiento para su proyecto, “Este documental me llevó a descubrir otras cosas, saber realmente cómo estamos en este sistema”, menciona. En un futuro procurará adquirir nuevos conocimientos en la realización videográfica fuera de Chiapas, para posteriormente retornar y apoyar a nuevas generaciones en esta actividad, con el objetivo de reflexionar y seguir difundiendo las inquietudes locales.

### 3.1.3 Juan López Intzín



Imagen 10. Fotografía de Juan López.

Otra de las personas que logra registrar a través del video sus costumbres e identidad es Juan López Intzín, conocido como Xuno. Nació el 30 de mayo de 1974 en la comunidad de Xojlej, La Cañada, Tenejapa. Es Licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma de Chiapas y Maestro en Antropología Social por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Xuno se formó como videoasta debido a que le interesó cómo una cámara de video es capaz de trasladar emociones a la población; sus inicios en la videografía comenzó cuando se desempeñó como fotógrafo y con una cámara prestada emprendió a documentar la historia de su abuelo y las fiestas de su pueblo, aspectos que más le cautivaban. En el año 2001, ingresó al Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI) y comenzó a registrar en video todos los eventos que se organizaban. En el 2003, asumió la coordinación del departamento de producción audiovisual, en donde documentó diversos rituales y tradiciones de distintos pueblos; ese mismo año acreditó un curso de antropología visual organizado por CIESAS y CESMECA, donde aprendió los métodos y técnicas videográficas. Es así como dio inicio su trabajo como videoasta, a la vez que lo compaginaba con su profesión.

En Xojlej, lo reconocen debido a su experiencia como fotógrafo, por lo que se le permite tomar fotografías y grabar videos, sin embargo, tiene que cooperar; el realizador manifiesta que la gente de fuera no lo entiende, ya que él no paga nada, es parte de su cultura y tradición. Los habitantes de su comunidad le expresan lo que necesitan, por ejemplo: una docena de cohetes o un kilo de incienso, por consiguiente, los adquiere y se lo proporciona, más no entrega dinero, dado que lo considera antiético.



El proceso que realiza para originar un documental, se da paso a paso; primero investiga sobre el tema que le interesa y sobre eso hace una guía de la cual se basa para efectuar la grabación:

En un ritual, la gente actúa naturalmente y luego sigues secuencias; por ejemplo hacer una escaleta de una fiesta, sí se puede, pero no es tan general. El primer día voy a registrar al músico, claro para eso debí haber seguido un ritual o una fiesta o por lo menos haber hecho 2 o 3 entrevistas, para saber cuál es el proceso de la fiesta y con base a eso hago una pequeña planeación: el músico sale a las 5 de la mañana, entonces yo debo llegar con él a las 4:30 de la mañana y si quiero filmar cómo se coloca su vestimenta, entonces llego más temprano (López, comunicación personal, noviembre 2016).

En ocasiones su escaleta se modifica, debido a que en el proceso de documentación los personajes le indican la acción. Para Xuno es importante colocar todo el proceso de rodaje; prioriza la imagen, la fotografía y procura captar el audio y el ambiente con un buen micrófono. Tiene interés en documentar cuestiones académicas y culturales, así como aspectos que le atraen conocer, como el pensamiento de su pueblo.

Le inspira las modificaciones socioculturales que se registran en su localidad, como el cambio de mentalidad que existe entre los jóvenes: “Ellos valoran otras cosas, no valoran su propia cultura, su propio pensamiento, piensan en otras cosas y cada vez observo que los ancianos son menos y cada anciano que se muere significa un legado terminado”. Al finalizar un documental, regresa a la comunidad donde grabó, lo muestra a los pobladores y a cada personaje le reparte una copia. “Solamente así me siento con la libertad de poder mostrarlo a los demás, mientras tanto, no lo puedo hacer, esa es una ética personal y profesional para mí”, externa. Generalmente sus exhibiciones tienen lugar en la Casa de la Cultura de la comunidad donde hizo el registro audiovisual.

Los problemas a los que se ha enfrentado al producir documentales, es sobre todo, con el equipo y los costos de producción, ya que como documentalista independiente cubre sus propios gastos; otra dificultad que se le presenta es con los personajes, normalmente trabaja con gente del medio ritual, donde el pox es una bebida fuerte y en ocasiones en la filmación los rezadores se embriagan, lo que retarda el rodaje.

La experiencia de ser videoasta ha sido importante para su formación personal y espiritual; hoy en día, comprende más el pensamiento que sigue imperando en la sociedad tzeltal, sobre todo en la gente mayor. En ese sentido ser videoasta le ha aportado intelectual y espiritualmente conocer la importancia del ch'ulel (alma o





conciencia de los tzotziles y tzeltales). Considera que en Chiapas existen documentales trascendentales que los habitantes deberían ver y analizar. En la actualidad, Juan López tiene como propósito documentar la creencia del mundo de los espíritus, los cerros, las cuevas y la tierra en Tenejapa.

### 3.1.4 Maricela Sánchez Gómez



Imagen 11. Fotografía de Maricela Sánchez.

Interesada en temas sobre violencia, abusos y derechos de las mujeres, Maricela Sánchez Gómez es una de las pocas productoras oriundas de Tenejapa. Con apenas 24 años de edad ha logrado obtener distintos reconocimientos a través de documentales que han sido premiados dentro y fuera del país. Su interés empezó en el 2008, cuando estudió la preparatoria en San Cristóbal de Las Casas, a través de un trabajo escolar donde realizó un spot de 40 segundos sobre la contaminación en la ciudad; este ganó un concurso a nivel estatal. El siguiente trabajo audiovisual lo hizo en 2009, sobre el tema de la maternidad a temprana edad.

Después de un año, en 2010 entró a colaborar en el Centro de Capacitación en Ecología y Salud para Campesinos y Defensoría del Derecho a la Salud (CCESC-DDS A.C.) en donde participó en el taller de periodismo y en el diplomado sobre vivienda saludable; en esa estancia se enteró de la convocatoria de Ambulante más allá, de la organización Ambulante A.C., la cual consiste en capacitar a jóvenes del sureste mexicano y Centroamérica en producción audiovisual. Maricela no tenía conocimiento sobre lo que era el proyecto, al enterarse que era una iniciativa de los actores mexicanos Gael García Bernal y Diego Luna Alexander, la animó a concursar para un lugar, el cual obtuvo.

Al ingresar al taller, se dio cuenta que todos los que estaban participando tenían noción sobre producción audiovisual, menos ella, era la más chica del grupo y la que menos experiencia tenía. Poco a poco aprendió a manejar la cámara y la narrativa audiovisual, a la vez su interés por esta actividad aumentaba: “ahorita siento que este trabajo es una manera para desenvolverme como mujer y poder transmitir sentimientos, rostros, encuentros, momentos y tiempos con la cámara; conocer mucho a la gente me motiva a hacer esto”, expresa. Su primera producción fue *El Naíl* documental que realizó junto a otros compañeros del taller de Ambulante.



*El Naíl* se estrenó en San Cristóbal de Las Casas, en el festival que realiza cada año Ambulante, posteriormente se presentó en Tenejapa; pasaron varios meses para que el equipo de jóvenes obtuvieran el permiso de exhibirlo en la comunidad —Ambulante tiene el derecho total de los documentales—. Al entregar el disco óptico a los participantes, algunos habían muerto, por lo que optaron en donar tres DVDs en la Casa de la Cultura de Tenejapa, para que cualquier habitante del municipio tenga acceso a este; también un DVD en la Cineteca Nacional y en la Filmoteca de la UNAM en la Ciudad de México.

Durante el rodaje del documental, imperó la buena coordinación con el equipo de trabajo, el director Néstor Jiménez fue clave para lograrlo; Maricela fungió como productora, sonidista y traductora —esto se debió a que dos compañeros que integraban el equipo abandonaron el rodaje—, se sintió en confianza porque habla la lengua tzeltal (la única en el equipo); aunque fueron días pesados de grabación, ya que el grupo trabajaba en función de los tiempos de los alférez y rezadores, los cuales se trasladaban por la madrugada para ir a la iglesia de San Ildefonso.

El propósito del audiovisual fue transmitir los cambios socioculturales de tres figuras del pueblo tzeltal: don Alonso (rezador), el carnaval y los rezos; con respecto a esto la productora menciona: “El inicio del carnaval representa el año nuevo para nosotros como indígenas, hacemos la fiesta para Manujel (Jesucristo). El fin del carnaval, es el fin del año, nuestro calendario maya es de 14 meses”. En esta celebración, existen cambios de cargos entre los rezadores, lo cual en *El Naíl* se manifiesta.

La reacción de don Alonso, al ver el documental, fue de alegría y tranquilidad; ha participado en varias producciones e investigaciones por lo que le es natural colaborar. La diferencia de *El Naíl* con otras producciones del mismo tema, radica en el estudio efectuado por jóvenes hablantes de lenguas indígenas y porque el audiovisual se enfocó en la figura principal del señor Alonso. Este trabajo ayudó a Maricela a revalorar sus orígenes, por que desconocía muchas cosas de su cultura: “El naíl es esa persona sabia dentro del pueblo, sabe todo, él puede mostrar el cambio que ha tenido Tenejapa”, dice.

El material videográfico circuló por casi toda la republica mexicana y en países como Austria, Cuba, Colombia, Brasil (donde el equipo de *El Naíl* participó por tres meses, en un taller para fortalecer sus conocimientos audiovisuales) e Italia, en este



último por falta de apoyo gubernamental, Maricela no pudo asistir al Festival Sole Luna, celebrado en Palermo, donde el documental fue seleccionado.

*Don de Ser* fue el segundo documental que produjo, después siguieron otros trabajos audiovisuales como *Testimonio de Parteras*, el cual abarcó a 10 parteras de diferentes regiones de Chiapas, entre ellos Palenque, San Juan Cancuc, Sitalá y Ocosingo. Maricela está muy interesada e incorporada en redes y organizaciones sobre la violencia obstétrica y el derecho de las mujeres a decidir su parto. Vivir en San Cristóbal de Las Casas le ha permitido conocer y fomentar la equidad de género:

Siempre he recalcado que no es la misma intensidad el problema que tienen las mujeres de ciudad que las de campo, son diferentes contextos; todas somos iguales, pero el contexto social y cultural es muy diferente, porque en un pueblo no puedes fomentar el feminismo cuando existe una cultura machista (Sánchez, comunicación personal, agosto 2017).

Las problemáticas a las que se enfrenta tienen que ver con los recursos económicos; la organización Ambulante les otorgó 20,000 pesos para realizar el proyecto, el cual grabaron en siete días; todos los que participaron en el documental tuvieron un pago, como lo afirma Maricela: "A don Alonso se le pagó 1000 pesos por la entrevista y por su tiempo y luego se le pagó 500 pesos a todos los alférez, porque iban a salir a cuadro, aparte de eso pedían para el pox, para las velas, etc., y si no se los dábamos no grabábamos". Otra dificultad, fue el tiempo de cada uno de los integrantes del equipo técnico, ya que cada uno tenía trabajos alternos, por lo que el proceso de postproducción se retrasó.

De acuerdo a las instrucciones que recibió en el taller de Ambulante más allá, el proceso de creación que desarrolla en las producciones, primeramente se enfoca en pensar en una idea, un tema, posteriormente hace un guión y storyboard, para luego empezar con el rodaje y al terminar efectúa el montaje y edición. Desde su percepción, la práctica del video le ha ayudado a romper la ideología machista, porque muchas de las personas indígenas están acostumbradas a ver y a escuchar; opina que las imágenes son una buena herramienta para concientizar sobre el maltrato intrafamiliar. Por la experiencia que tuvo en su niñez, sus producciones están orientadas a las jóvenes.

Cuando era niña, mi papá no me dejó ponerme enagua (prenda de ropa femenina, similar a la falda), mi papá siempre me vistió como mestiza, me cortaba el cabello; mi mamá quiso que usara enagua, faja y el rebozo de lana, pero mi papá siempre me decía que con pantalón mi vida iba a ser mejor,



entonces opté por los pantalones y los vestidos; crecí así (Sánchez, comunicación personal, agosto 2017).

En la perspectiva de Maricela, la situación videográfica en Chiapas es de desinterés por parte de la administración pública: “El Estado se siente amenazado y es donde menos aporta, porque como documentalista reflejas lo que son las cosas, la realidad, muy diferente a lo que te pintan; esto conlleva a escasos trabajos”. Admite que la labor videográfica en conjunto con hombres fluye más rápido, la mayoría de sus producciones son hechos por directores, en donde Maricela es la única mujer dentro del equipo; ha tenido colaboraciones con mujeres pero la experiencia ha sido disonante.

Dentro de sus futuros proyectos, se encuentra una producción sobre embarazos en adolescentes y suicidios, con la finalidad de mostrar a las jóvenes su experiencia —Maricela tuvo a su hija a los 16 años de edad— el documental será un reflejo de su vida y de otras amigas que ya no se encuentran físicamente; tres de sus amigas fallecieron a causa de envenenamiento, abuso familiar y ahorcamiento, cuando supieron que estaban embarazadas. Otro proyecto audiovisual que contempla es el trabajo domestico de niñas y sobre la violencia que sufren las mujeres en las comunidades indígenas.

A mediados de 2017, la videoasta está por terminar sus estudios en la Licenciatura en Derecho en el Instituto de Estudios Superiores Manuel José de Rojas en San Cristóbal de Las Casas, los cuales combina con su trabajo en el Centro de Capacitación en Ecología y Salud para Campesinos y Defensoría del Derecho a la Salud; también es integrante de la Red por la Justicia de Género, y forma parte del Comité Promotor para una Maternidad Segura y Voluntaria en Chiapas. Ha participado en proyectos de documentalistas chiapanecos, como traductora y entrevistadora en producciones de Promedios de Comunicación Comunitaria, Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas y en el documental de Ángel Paul López *Herederos de la Música Tradicional*, así como colaboradora en la Revista K’uxaelan (*¿Cómo estás?*, en lengua tzotzil).

### 3.1.5 Samuel Ávila Delesma



Imagen 12. Fotografía de Samuel Delesma.

El año 2000 fue el apogeo de la actividad videográfica en Chiapas, una época que intensificó la producción documental y de videoastas adheridos a una organización a seguir en el



camino del audiovisual o en algunos casos a iniciar en ello. Uno de los pocos zoques que se dedica a retratar temas sobre su cultura y cosmovisión, es Samuel Ávila Delesma proveniente de Chapultenango. Nació el 16 de marzo de 1975, estudió Economía en la Universidad Autónoma de Chiapas, campus III, en San Cristóbal de Las Casas y actualmente trabaja en el área de comunicación en el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena.

Su interés empezó cuando estudiaba la licenciatura, al enterarse de un diplomado en antropología visual fomentado por CIESAS y CESMECA, ingresa y comienza con la creación audiovisual, la cual trabaja hasta ahora. Encontró en el video, la oportunidad de expresarse y tomar en cuenta otras voces; al principio registró regiones tzotziles y tzeltales, lo hizo hasta el 2010, en ese momento no contemplaba a su localidad, y tampoco se cuestionaba el porqué no lo hacía. En su primer documental *El carnaval de Tenejapa*, originó dos ediciones, una de 20 horas proyectada a la comunidad y otra de menos de una hora para circularla fuera de allí, especialmente en festivales.

El trabajo que desarrolla corresponde al ámbito institucional y personal, realiza videos tanto para el CELALI como para compartir y difundir en las comunidades zoques. Admite que la creación documental la desarrolla por afición; no se limita al video, Samuel también es fotógrafo y locutor de radio. El proceso que lleva a cabo para la realización, comienza con el acercamiento a la localidad y a los habitantes, después dependiendo del tema a retratar, plática sobre el proyecto. Samuel le gusta ver la reacción de la gente, tiene amigos en las localidades, conoce las ceremonias, fiestas patronales, etc. Posteriormente regresa a la comunidad a grabar, ya con los personajes y locaciones planeadas, para finalmente hacer la edición.

En sus inicios, no representaba a la etnia zoque por la incertidumbre a la opinión de la comunidad. Los temas que le interesan son los elementos culturales y simbólicos perdidos y el pensamiento. Expresa que en el documental *El padre del pueblo* quien es el sostenedor, el guía espiritual, lo que muestra es como ha cambiado la figura del anciano, cómo han sido opacados los conocimientos que tienen, los ancianos han sido relegados; lo que le concierne es la importancia que tienen los ancianos para la sociedad zoque.

Los criterios que toma para la realización son los que la localidad le externalizan: “Lo único que hago es mediar para transmitir, el criterio es lo que la gente diga, piense, crea sobre cierto tema, plasmo a través del video, yo soy el medio, nada más”. La comunidad



es la que elige que se va a grabar y exhibir. Su producción está dirigida a todo público, a académicos, estudiantes y a otros municipios zoques.

No ha tenido limitaciones dentro de los pueblos para grabar, debido a la estrategia que utiliza de acercarse y conocer a las personas, ganarse la confianza. La cuestión monetaria, siempre es un problema; en ocasiones —cuando grabó en el área tzotzil y tzeltal— le pedían dinero para que le concedieran entrevistas. En los pueblos zoques, no ha tenido ninguna adversidad: “Afortunadamente hablo la lengua, por eso no he tenido esa limitación o conflicto, he hecho mis grabaciones en el pueblo tranquilamente y bien”, apunta. Son pocas las personas que intervienen para asesorarlo, entre ellos los doctores Laureano Reyes y Enrique Hidalgo Mellanes, quienes le han recomendado y proporcionado datos desde una visión antropológica. La grabación mayoritariamente lo ha hecho solo y con algunos amigos que le apoyan en la parte técnica.

“Cuando me ha tocado proyectar un video en una comunidad, por ejemplo, de alguna calle, la gente dice ese video no sirve porque no aparece su casa, su perro o su gallina”, relata. Esto le sucedió en la localidad Nuevo Vicente Guerrero del municipio de Acala. La gente le externaba que aún no salieran ellos, debía verse su casa o algo que los identificara para sentirse parte del documental; es una inclusión de todos. La intervención de la comunidad es primordial, la gente es la que se expresa.

Esta actividad le ha ayudado a ser remitente de mensajes, al desempeñarse como mediador, para llevar consigo videos de mensajes a personas de otras comunidades: “Hice un video de la erupción del volcán, las entrevistas las hice en Nuevo Francisco León, Ocosingo y luego las proyecté en Nuevo Francisco León, Tecpatán y me dijeron: “Mira ese es mi primo, hace años que no lo miro”. Los videos han servido para encontrarse o reencontrarse”, manifiesta. Respecto a la opinión que tiene la localidad zoque sobre su trabajo, Samuel admite que ha tenido un buen recibimiento, se sienten retratados; aunque algunos cuestionan los conceptos que presenta, tales como *el mundo de la gran obscuridad*, *el mundo del encanto*, etc., porque son adjudicados por investigadores, no por los integrantes de la cultura zoque.

La comunidad académica, crítica las tomas, el enfoque y ángulos: “Lo que me interesa es mostrar, decir que piensa la gente, cómo ve el mundo [...] las criticas son buenas, te ayudan a reflexionar, a pensar cómo estás haciendo el trabajo”, explica. Cuando realizó el documental *Los mundos zoques*, el investigador Enrique Hidalgo tomó



como referencia el trabajo de Ávila para desarrollar su tesis; sus documentales han interesado también para consultas bibliográficas.

Delesma opina que la situación videográfica en Chiapas es muy poca a comparación de otros estados mexicanos: “Ahora hay algunos chavos, egresados de la UNICH que ya empiezan a hacer más ficción, pero igual es muy lento, porque no hay esos espacios; no hay estímulo por el trabajo que uno hace [...] no es tanto de que nos paguen el trabajo, al final de cuentas es arte, pero debería de haber más espacios en donde nos podamos presentar”. Reconoce que son pocos los que trabajan en la producción documental, porque no sobreviven de eso, lo hacen por “amor al arte”, para mostrar lo que sienten; tal como conversa: “A veces hago un documental y como no encuentro recurso pues lo dejo y a buscarle por lo que me deje mejor, esa es la situación de los productores indígenas”.

Su experiencia en esta actividad ha sido satisfactoria, con más de 15 años de experiencia, le ha permitido conocer otros entornos, personas de variadas ocupaciones (músicos, guías espirituales, curanderos e investigadores) y lenguas, como el tzotzil y el tzeltal, además de perfeccionar su lengua natal, el zoque. “El acercamiento a la comunidad, que te digan pasa aquí, adelante, tómate una copa de pox; esa parte es fundamental en nuestro diario vivir, esa parte me motiva a seguir haciendo videos”, estima. El realizador es uno de los pocos videoastas zoques en Chiapas que fomenta la actividad a través de proyecciones que él mismo traslada a las localidades.

Ha elaborado varias producciones desde su entrada a CELALI, entre estas se encuentran: *Ya no estoy para esos trotes*, *Alfareras de Zinacantán*, *Alfareras de Tapalapa*, *Alfareras de Amatenango del Valle*, *El volcán y su dueña*, *Mundos zoques*, esta última en coordinación con el Instituto de Estudios Indígenas el cual fue presentado durante el 20 aniversario de la erupción del volcán Chichonal; *El balché la bebida ritual de los lacandones*, *30 años de la erupción del volcán Chichonal*, documental que fue financiado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), y diversas elaboraciones sobre festivales zoques, tzeltales y tzotziles que ha documentado para el CELALI.

En sus proyectos, tiene contemplado retratar la vida de un niño ambulante, vendedor de dulces y cigarrillos, conocido coloquialmente como “chiclerito”, en San Cristóbal de Las Casas. También en sus planes está la investigación comparativa de





artistas urbanos; asimismo, una ficción de la leyenda de la mujer que arde, la historia del volcán Chichonal y por último cortometrajes sobre el aprendizaje de la lengua zoque (proyecto que está en proceso). Samuel es un videoasta que está en constante actividad y difusión de documentales que van enfocados a la comunidad y para el público de fuera. Sus producciones se han transmitido en canal 22 y en el Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía; entre las organizaciones que le han apoyado, se hallan la Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, el Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad Autónoma de Chiapas y Sna Jtzi´bajom la casa del escritor maya.

### 3.1.6 Saúl Méndez Díaz



Imagen 13. Fotografía de Zaira Coutiño.

Son pocos los videoastas que retratan a través del video, el performance y la pintura de la cultura zoque, entre ellos se encuentra Saúl Méndez Díaz mejor conocido como Saúl Kak. Nació el 01 de mayo de 1985 en la colonia Nuevo Esquipulas Guayabal, Rayón, una localidad reubicada tras la erupción del volcán Chichonal en 1982. Desde su infancia se interesó por los medios de comunicación, los cuales tuvieron una entrada tardía al municipio zoque.

De escasos recursos económicos, el videoasta no tenía acceso a una televisión para ver las noticias o programas que se transmitían desde Tabasco —por la cercanía, era más asidua la información de ese estado que la de Chiapas—. La tienda comunitaria de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) era el único lugar donde había una televisión, los habitantes se reunían para presenciar cualquier tipo de programas; fue en ese lugar que Méndez tuvo el primer contacto con el documental. Un profesor de secundaria, les recordaba el día de la erupción del volcán con la proyección del documental titulado *Piowachuwe: la vieja que arde* (1987) del director Juan Francisco Urrusti. Ese fue el primer documental que vio e impregnó en él, el deseo de ser un artista audiovisual. Urrusti es un documentalista que trabajó en los años ochenta con el INI en el registro de pueblos indígenas de México, en especial en Chiapas, en los municipios de Ocoatepec, Tecpatán y Chapultenango; actualmente es profesor del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).



Para el videoasta, *Piowachuwe*, influyó en su interés por documentar a su pueblo: “Me llamaba la atención la imagen, la historia y la identificación que había de las personas con la imagen; empezaban a recordar a las personas, a sus familiares, había momentos de diversión, eso me quedó en el corazón y en la mente”. A los 14 años salió de Rayón para trabajar y conocer otras culturas, le atraían las historias de los pueblos mesoamericanos; era una época de reconocimiento de su ser: “En ese entonces yo no tenía clara mi identidad zoque, al contrario, porque siempre nos trataban mal por el hecho de ser indígena o por hablar una lengua, negaba o prefería decir que era de otra cultura”, refiere. Al estar fuera de su localidad, Méndez reflexiona sobre sí mismo; empieza a interesarse por percibir y analizar la cosmovisión zoque.

La herencia pictórica que dejaron los antiguos zoques, es el aspecto que lo motivó a estudiar la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). En 2010, realizó un intercambio a la Universidad de Guanajuato, donde ingresó a un seminario de cortometraje; ahí empezó a tener contacto en el manejo de la cámara, en la redacción de un guión y en las técnicas cinematográficas. Con una cámara prestada grabó algunos rincones de Guanajuato. Fue corto el tiempo para aprender, pero suficiente para que desarrollara la idea de un documental; pretendía narrar la cosmovisión, riqueza cultural y dificultades del pueblo zoque.

Su formación fue autodidacta, al regresar a Chiapas no tuvo continuidad en el quehacer videográfico, pasaron varios meses para que conociera a Charles Fairbanks profesor y documentalista de la UNICACH, quien lo asesoró para lograr un producto videográfico más completo. Juntos trabajaron en el guión que Saúl había realizado en Guanajuato; grabaron en Rayón pero la idea no se concretó, había muchas imágenes que no tenían vinculación. Decepcionados, replantearon el proyecto, decidieron enfocarse en la pobreza y desinformación que existe en los pueblos zoques, querían retratar algo diferente a lo que había hecho el INI, ya que en palabras del videoasta: “En Chiapas se ha hecho mucho trabajo en los altos de Chiapas, hay mucha investigación antropológica, los zoques no son muy visibles”. La modificación dio origen al documental *La selva negra*, trabajo que tuvo un proceso de cinco años para su culminación. Su idea era, contribuir a la cultura del pueblo zoque, dejando registro de los valores y creencias.

Para mí, el documental de *Piowachuwe* es muy importante para los pueblos zoques; queríamos una película que tuviera las mismas dimensiones, que a la gente le sirva, que fuera como un espejo que



vivimos, porque a veces estamos tan acostumbrados a vernos, que ya no nos damos cuenta de nuestros errores (Méndez, comunicación personal, septiembre 2017).

*La selva negra* es el primer largometraje del videoasta en codirección con Charles Fairbanks. Anteriormente y hasta ahora realiza registros de problemas sociales, políticos y culturales a modo de informar a la sociedad lo que pasa en distintas localidades zoques; la plataforma en la que difunde estos contenidos, es en su sitio web de Youtube. Los temas que le interesan son la religión, los sistemas de salud, la pobreza y los niveles de poder de las empresas, tal como manifiesta: “Quiero desmentir lo que dicen los medios convencionales, yo quiero mucho al pueblo zoque, ahora conozco su valor”. Su ideología gira en torno al bienestar y al cambio de condiciones socioeconómicas de su localidad.

Admite que gracias al cine ha conocido otras culturas y personas que le han apoyado a seguir en el camino videográfico. Su trabajo está dirigido y pensado para toda la sociedad. Considera que la situación videográfica en Chiapas es más reconocida y apoyada en el extranjero, no existen subsidios en el estado para mantener y difundir la producción a pesar de haber mucho talento y jóvenes que empiezan a realizar trabajos de calidad; por tal motivo se encuentran muchos trabajos repetitivos e institucionales.

Entre sus futuros proyectos está la realización de un documental sobre migrantes zoques en Estados Unidos, con el registro de familiares e historias de vida; es un trabajo que ha investigado desde hace un año; también, considera seguir en el aprendizaje del manejo de la cámara y técnicas videográficas. Entre sus objetivos está formar un equipo técnico y a jóvenes en la actividad audiovisual a través de talleres, para lograr interés y sensibilización en ellos; además de crear espacios de exhibición en las localidades zoques para que observen y reflexionen sobre circunstancias que acontecen en los pueblos locales, nacionales e internacionales; así como, la fomentación de radios comunitarias, para que el pueblo esté informado de acontecimientos que suceden en el interior y que son difícilmente divulgados.

La ficción es un género en el que le gustaría incursionar para lograr un alcance a otros sectores de la población chiapaneca. Le preocupa que sus paisanos consuman información comercial y productos que eclipsan a la cultura zoque. Pretende fomentar el respeto y promulgar las creencias a través de su trabajo artístico.

Saúl Méndez, cuenta con diversos registros audiovisuales (cortometrajes y entrevistas) que son divulgados en sus redes sociales, donde da a conocer



manifestaciones, explotaciones, tradiciones, proyectos y entrevistas de habitantes zoques. En el presente, lucha por la expulsión de los hidrocarburos en los territorios zoques de Chiapas, forma parte del Centro de Cultura y Lengua Zoque y de la Galería Muy; tiene tres años radicando en San Cristóbal de Las Casas, pero permanece en contacto con las luchas y problemáticas de su pueblo. Entre los festivales que ha participado se encuentran: Ambulante, Festival Internacional de Cine de Morelia, Festival Internacional de Cine de San Cristóbal de Las Casas, Festival Visions Du Reel (Suiza), Festival Slamdance (Estados Unidos), Festival de Cine de Atlanta, entre otros.

### **3.1.7 Elena Gómez Pérez**



Imagen 14. Fotografía de Elena Gómez.

Escasos son los trabajos audiovisuales que se han hecho en torno a la etnia tojolabal y casi nulas son las mujeres que se encargan de dirigir dichos productos; este es el caso de Elena Gómez Pérez quien se desempeñó en documentar las romerías de los tojolabales, en el documental *Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales* del cual obtuvo una amplia investigación sobre el proceso y cambios que ha tenido esta práctica religiosa-cultural en el municipio de Las Margaritas, lugar donde nació el 19 de agosto de 1984. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Chiapas, Elena se interesó en el medio audiovisual por los distintos ejercicios universitarios que se enfocaron en la producción audiovisual.

El primer trabajo que hizo en su comunidad fue en el año 2009, sobre un proyecto educativo-artístico que el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) promovió en distintas comunidades tojolabales; en ese tiempo Elena cumplía con el servicio social, solicitado para acreditar la licenciatura. Los videos se proyectaron en las escuelas primarias y a partir de ellos se generaron actividades como la reactivación de juegos infantiles. El aspecto que la influyó para iniciar en la actividad videográfica, fue: “Dar a conocer historias personales, con originalidad, el cuidar cada encuadre, espacio, personajes, diálogos y la ambientación. Intervenir en todo el proceso de la producción, grabación y la edición”, manifiesta. La videografía lo realiza en sus tiempos libres. Su finalidad es promocionar la cultura de la que es parte, la tojolabal, ya que existen pocos trabajos de esta etnia.



El trabajo que lleva a cabo para la realización de un documental, primeramente es conocer el tema que hace referencia a la producción, tiene en cuenta los antecedentes, el objetivo que busca con el proyecto, determina el o los temas a tratar, si es viable o no; después, con la elaboración de un guión, estima el costo de producción para buscar el financiamiento —esto es lo que demora, porque al momento de comenzar con las grabaciones no cuenta con el suficiente recurso económico para rentar las cámaras y en su caso, al editor—. El apoyo financiero lo ha obtenido de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), cuya beca se otorga en dos instantes, el primero, cuando comienza la grabación y el segundo, cuando culmina el producto audiovisual.

Dentro de sus criterios de registro videográfico, toma en cuenta los espacios de grabación, ya que deben proyectar la realidad; en el caso de tratar sobre un evento específico en día y hora (festividad o ceremonia religiosa) realiza varias entrevistas y sigue todo el recorrido; efectúa varios tipos de tomas y está ávida de las reacciones y sucesos que se desarrollan. La videoasta recalca que antes de comenzar la producción, busca un enlace con diferentes autoridades de localidades y ejidos, seleccionados para el levantamiento de imágenes, ya que es importante tener permiso de los sitios y principalmente de los participantes en la grabación. Posterior a esto, entrega un incentivo en especie o monetario a los implicados en el documental. Considera que el trabajo más extenuante por el tiempo que conlleva (junto con la recaudación de recursos), es la edición; Elena no lo realiza, pero está presente para dirigir el proceso, al igual que la traducción de la lengua y sincronía de los subtítulos.

La intervención de la localidad es fundamental, porque el documental requiere de la colaboración de los miembros, por lo que la videoasta establece comunicación con ellos para explicarles sobre el objetivo del proyecto, expone lo que busca y lo que ellos tienen que realizar en la grabación. La aceptación de parte de la comunidad se da y en otras ocasiones no, Elena los persuade con los aspectos del orgullo e identidad por el rescate de su cultura.

Los factores que la motivan para realizar un documental, es la promoción de la cultura y patrimonio con los que cuenta la etnia tojolabal. Externa que: “Hoy en día vivimos una fuerte decadencia cultural, el rescate de ellas a través de un proyecto



audiovisual es indispensable para promover y difundir su importancia social”. Por lo que su trabajo audiovisual, está principalmente dirigido a los jóvenes tojolabales.

La fomentación de los documentales que realiza, lo hace cuando el tiempo de su trabajo se lo permite, y regularmente en espacios de ferias y lugares dedicados a la promoción cultural en los municipios de Las Margaritas, La Trinitaria y Comitán. Opina que hacen falta escenarios para la promoción y programas que incentiven los procesos de producción. Desde su perspectiva, describe que su experiencia ha sido muy gratificante porque ha construido un pensamiento de pertenencia y ha valorado más su cultura.

Considera que la actividad videográfica es necesaria para que en el país se preserve las culturas indígenas a través de su lengua, historia, actividades sociales, políticas y culturales que las identifican. Dentro de sus proyectos se hayan seguir la difusión de la cultura tojolabal para resguardar la lengua, vestimenta y tradiciones ancestrales que se están perdiendo de generación en generación. Actualmente la actividad videográfica la compagina (en sus tiempos libres) con su labor de docente en la Preparatoria Lázaro Cárdenas del Río, en el municipio de Las Margaritas.

### **3.2 Análisis de las producciones**

El análisis de las producciones de los documentalistas entrevistados, se realizó con el propósito de interpretar el mensaje, el contexto, el tiempo, espacio y la temática que abordan cada uno de los realizadores desde su respectiva región; por último, qué y a quiénes representan. No es menester, analizar todas las técnicas, encuadres y lenguaje videográficos, porque la actividad documentalista en Chiapas enfatiza otros aspectos; prepondera el contenido. Se exponen los elementos más frecuentes que componen la creación y narrativa audiovisual.

Los documentales proceden de cuatro distintos contextos geográficos y étnicos de Chiapas, realizados entre el 2008 y 2016 con una duración de 20 a 30 minutos; corresponden a videoastas que llevan una trayectoria considerable en este ámbito y los que tienen un recorrido inicial. Con el motivo de contrastar enfoques, temáticas y procedimientos audiovisuales, se toma como referente en el tema de las representaciones a Stuart Hall, quien externa que: “La representación es parte esencial del sentido que se intercambia entre los miembros de una cultura; esto implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que las representan” (Hall, 2010: 447). Los documentales



dependen del contexto cultural, social y político del realizador; cada uno crea, analiza y plasma según su cultura, aficiones, su instrucción, sus criterios morales, políticos y sociales, sus prejuicios y sus interrogantes.

Las técnicas audiovisuales que se implementaron a mediados de los ochentas, fueron marcados por el apoyo institucional y por la constancia del género documental en las producciones —aún han experimentado poco, los géneros de ficción, docuficción, animación y video experimental—. El análisis que se presenta en esta investigación, hace referencia a aquellos documentales realizados por indígenas de cuatro etnias (tzotzil, tzeltal, zoque y tojolabal) de mayor y menor experiencia en esta actividad, así como los que se vinculan con videoastas no indígenas que ejercen la labor de codirector, editor y promotor.

En el análisis de los documentales, las imágenes se estudiaron como símbolos, es decir representaciones, las cuales se hayan delimitadas por una estructura de codificación cultural. Las representaciones se percibieron como signos que engloban un significado, por tal razón se interesó en los significados que proyectan las narrativas audiovisuales, con el objetivo de conocer cuáles son y cómo es la manera en que se muestran las representaciones; por otra parte también se concernió en el propósito y el uso que les otorgan.

### **3.2.1 Y me vine a San Cristóbal**

La vida de Lorenza Gómez una mujer tzotzil, huérfana, quien durante su niñez trabajó en el cuidado de borregos y de la milpa, desencadena la historia de expulsiones en distintos parajes de San Juan Chamula, por la práctica de una religión distinta a la permitida en la localidad. *Y me vine a San Cristóbal* del videoasta Martiniano Hernández, es un documental realizado en 2009, con una duración de 31 minutos. Auspiciado por CDI, retrata las diversas exclusiones que acontecieron en los años setenta en los parajes Chik´biltenal, Ya´al-ichin, Majomut, Chio´tik y Toctic.

La motivación del realizador para hacer este documental, se derivó de su experiencia personal, ya que él y su familia fueron expulsados de San Juan Chamula. Es una investigación que no tiene pretendido cuestionar a los participantes, solamente externa su vida después de las expulsiones, las cuales se concentran en la colonia La Hormiga en San Cristóbal de Las Casas. Contiene diversas opiniones de voces que





vivieron el rechazo de tener otras creencias religiosas; despojo de viviendas, tierras, asesinatos, maltratos físicos y psicológicos son experiencias que tienen presentes en su existencia. Estos son aspectos que dan cuenta de una situación que todavía sigue impune, tal como lo retrató la película *Chamula, tierra de sangre* (1999) del director Francisco del Toro, en donde los habitantes protestantes de distintos parajes de Chamula eran protagonistas de muchos atropellos por parte de los caciques de ese municipio.

Ese acontecimiento conllevó a que muchos tzotziles emigraran a San Cristóbal y formaran colonias y organizaciones, como la Coordinación de Colonias Zona Norte, integrada por 45 barrios, colonias y fraccionamientos, la cual se encarga de gestionar servicios educativos y sociales; obteniendo con ello, el beneficio de escuelas, mercados y hospitales. Esta organización solamente es representada por profesores de educación primaria y secundaria. Las entrevistas fueron desarrolladas con destreza, porque el realizador trabajaba como facilitador de talleres para proyectos productivos en zonas rurales, lo cual no le implicó ninguna dificultad.

En la historia, la cámara a mano se hace visible en cada espacio del mercado José Castillo Tielemans, Santo Domingo y Merposur —lugares donde se desarrolla el registro audiovisual— debido a la restricción de los locatarios para la grabación, así como en una ceremonia adventista. Acompañado de la música de rock del grupo Sak Tzevul, el videoasta recorre distintos locales de flores, comida, artesanías, verduras y frutas, todos encargados por mujeres.



Imagen 15. Entrevistas a mujeres expulsadas. Martiniano Hernández.



En un segundo momento, aunque aparecen entrevistas realizadas a hombres, el documental se centra en recabar las opiniones de mujeres<sup>2</sup> tzotziles que trabajan en San Cristóbal; así se tienen los relatos de Micaela Icó Bautista, coordinadora de parteras de la Organización de Médicos Indígenas del estado de Chiapas (OMIECH), originaria de San Andrés Puerto Rico, municipio de Huixtán, quien habla sobre su salida de su comunidad, su matrimonio, la preocupación por dejar a su familia, sus deseos de estudiar y crear una organización; Débora Pérez López integrante del Grupo de Mujeres Expulsadas de Chamula del paraje Toctic (Antsetik Nutzeletik Ta Chamula), es otra de las mujeres que aparece en pantalla; manufactura sombreros, trenzas, pulseras y blusas bordadas. Estas mujeres han encontrado un mercado amplio de consumo de sus productos en la ciudad.

En un tercer tiempo, se incluyen videograbaciones que muestran la marcha de chamulas expulsados, la cifra fue de 50, 000 expulsados por la religión; imágenes fijas se entrelazan con audios para relatar los asesinatos y violaciones en el paraje de Majomut; después se da paso a entrevistas a los hijos de Lorenza: Emiliano, Rutilio, Sebastiana y Rebeca Hernández Gómez, quienes platican sobre su trabajo y el caminar que han tenido en San Cristóbal desde niños cuando llegaron con sus padres sin ninguna pertenencia; poco a poco se hicieron de un terreno, hasta llegar a tener una casa propia y trabajo. Sebastiana y Rebeca exportan artesanías a Guadalajara y Lorenza trabaja en el mercado José Castillo Tielemans y Merposur, es vendedora de wash (guaje) y otras verduras.

El documental es descriptivo, en cuanto al contexto de las expulsiones otorga algunos datos sobre lo sucedido en Chamula, pero es escaso. Las entrevistas son el punto fuerte, sobre todo el de las mujeres que narran sus hábitos y la situación avante que tuvieron al salir de sus localidades; de la participación de los hombres no se puede decir mucho, porque las preguntas se limitaron a quiénes son y qué lengua hablan, dando con eso nula contribución al material audiovisual. En lo general, no hay un cuestionamiento a los participantes —el director deja a libertad del espectador—, pero es un buen ejercicio de rememoración y un prelude videográfico que vale para profundizar en el devenir de los expulsados de San Juan Chamula.

El documental intenta retratar los diferentes motivos por los que se confiere la migración a la ciudad de San Cristóbal, los procesos de adaptación a los que se sujetan

---

<sup>2</sup> La mayoría de las fotografías que aparecen son fragmentos de los documentales analizados; en menor medida se muestran los registros fotográficos que he capturado durante festivales y muestras.



los migrantes ante el emplazamiento en ese nuevo entorno, la manifestación y configuración de barrios y colonias en las periferias de la ciudad, de la misma manera, las expresiones y organizaciones que se han generado en apoyo a necesidades y demandas de los grupos desplazados o migrantes que viven en la zona norte, en busca de mejores oportunidades laborales, educativas y económicas. Asimismo, se exteriorizan algunas de las diversas actividades de la población indígena migrante de las poblaciones de los Altos de Chiapas. Por último, registra los procesos interculturales que se producen en San Cristóbal de Las Casas.

Las deficiencias que presenta el material videográfico —probablemente debido a la primer experiencia del realizador y al poco recurso monetario— son los cortes extremos, se transita de una escena a otra, dejando incógnitas en el relato; también existen fragmentos de entrevistas que no culminan una idea. Por momentos, se rompe la sincronía de la narración; el sonido ambiental (sonidos de la calle, mercado y de animales) se mantiene en casi todo el discurso; las grabaciones con el celular (junta de asamblea de colonias) son frecuentes, al igual que los audios sobre testimonios de asesinatos y la llegada del protestantismo a San Juan Chamula.

El videodocumental aparece como una especie de registro del proceso de fundaciones, logros y dificultades que han tenido los desplazados y migrantes. Se retrata la diáspora, en donde se reitera el menester de aunar esfuerzos entre ellos mismos y con organizaciones, por ello se hace visible la palabra de miembros de consejos, líderes de organizaciones, profesores y mujeres que insisten en la importancia de fomentar la lucha por la inclusión y derechos dentro de la ciudad donde habitan. No obstante, también se hace saber la preocupación que sienten por el accionar y el futuro de las nuevas generaciones, por preservar la lengua, vestimenta y el quehacer del movimiento de lucha.

El interés del director por hacer este documental y las facilidades que tuvo para efectuarlo, se debió al trabajo que ejerció como capacitador de talleres y proyectos independientes de grupos de mujeres indígenas que abordaban temas de género, procesos organizativos, comerciales y contabilidad básica rural. También, se desempeñó como responsable del área de mujeres en la comercializadora Más Café S.A. de C.V. en Comitán y como asesor de grupos de mujeres en áreas rurales y marginadas de la zona altos, frontera y sierra de Chiapas.



Por los cargos que ha ejercido y por la colaboración con mujeres, le atañen los temas referentes a género, sobre todo, las causas y tabúes que existen sobre esto en los pueblos. El documental se ha presentado en festivales y muestras de video en la Universidad Intercultural de Chiapas, unidad Oxchuc; Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez y la Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile.

### **3.2.2 Slikebal (El comienzo)**

Habitante de la colonia La Hormiga, de padre originario de San Juan Chamula y de madre oriunda de Huixtán, Víctor Luis Pérez Ton es un niño de 12 años que nació en San Cristóbal de Las Casas. El documental de 19 minutos, fue realizado en 2014 por el grupo conformado en el taller de Ambulante más allá, integrado por Ambrosiana Pablo, Cristina Vázquez, Bernardino López y Amelia Hernández.

La historia de Víctor es parecida a la de muchos niños de escasos recursos económicos que trabajan en Chiapas; desde temprana edad venden artesanías, dulces, cigarros, etc. Víctor, bolea zapatos en los andadores de San Cristóbal desde los ocho años, la voz *en off* de la madre Cristina Ton Pale, mientras transcurren escenas del niño, da por hecho que laborar desde pequeños, es algo acostumbrado e implementado en las localidades donde provienen. Lo que no se dice, es que la necesidad los orilla a esforzarse para subsistir. Víctor, repite el mismo esquema de su padre Noé Pérez López, quien al ser expulsado de San Juan Chamula, migró al municipio de Venustiano Carranza para labrar en el campo, criaba borregos, pollos y ganado, también fue cargador de leña y boleador de zapatos. Es un padre que se expresa preocupado cada vez que Víctor sale a desempeñarse, pero también anhela que su hijo logre terminar estudios profesionales. La figura del padre no es perceptible en el documental, solamente aparece en una ocasión, seguramente por su hermetismo, que es perceptible —desde un principio se negaba a aceptar que documentaran la vida de su hijo—; tuvieron que pasar seis meses para que él accediera a dar el permiso de grabación.

La imagen de la madre es continua, se le ve en varias ocasiones, plática con su hijo, le pregunta cómo fue su día, qué va a hacer con el dinero que gana, etc. El espacio de la cocina es muy importante como punto de reunión en las localidades —este lugar es persistente en casi todas las producciones— es allí donde Víctor y su madre conversan, mientras hacen juntos las tortillas; se percibe la complicidad de ambos. Cristina Pale,



también relata su niñez, al tener un padre irresponsable y alcohólico, tuvo que dedicarse a la venta de chicles en las calles para apoyar a su madre. A los 16 años se casó y sus tres hijos trabajan para ayudar con los gastos familiares. Es la madre quien administra el dinero, su deseo es también que sus hijos terminen una carrera profesional.



Imagen 16. Fragmento

Son varias las escenas en silencio que denotan la rutina de Víctor: despertarse temprano, desayunar, ir a trabajar, después trasladarse a la escuela y por último regresar noche a su casa. La competencia es alta, existen muchos niños que trabajan en el boleó, niños que también maltratan a otros niños, como le sucedió a Víctor al principio; le robaban sus herramientas, lo insultaban y lo tiraban a charcos de agua, patronos que reproducen los

niños de su vida familiar.

Víctor sueña con ser arquitecto, gusta de dibujar y observar casas e iglesias. Para él trabajar no es una obligación, es normal y necesario para su subsistencia: “Me siento orgulloso de mi trabajo”, expresa. Con su quehacer y con la beca para su manutención escolar que le proporciona la organización Melel Xojobal A.C., (organización que ayuda a niños en situación precaria) ha logrado ingresar a la secundaria y escalar un peldaño más que sus padres no pudieron conseguir debido a su situación económica.



Imagen 17. Proyección del documental en Kinoki. Zaira Coutiño (2017)

El documental ha obtenido diversas críticas en Chiapas, en el contexto donde vive Víctor ha pasado inadvertido. Cada vez hay más niños en situaciones de calle y de extrema pobreza que laboran, pero también existen charlatanes que utilizan a infantes para obtener ganancias y beneficiarse de la sensibilidad de las personas. Este material audiovisual se ha presentado en distintas muestras y festivales al interior del país y en el

extranjero. Desde la percepción de los realizadores, la situación que vive el protagonista es normal, también ellos obran desde pequeños, es algo que conforma su estructura familiar.

*Slikebal*, es un rodaje que fue asesorado por los cineastas mexicanos Gabriel Hernández Tinajero y Lucrecia Gutiérrez con la subvención de las Fundaciones Ford y





W.K. Kellogg. Es un documental que reconoce la voz de los niños trabajadores en la figura de Víctor, donde los realizadores retratan la vida familiar y dan cuenta de la situación que viven muchos infantes en localidades de Chiapas.

### 3.2.3 *Sk´anel Kuxlejal (Por nuestra vida: Ofrendas)*



Imagen 18. Fragmento

Juan López Intzín documentalista que registra numerosas ceremonias, tradiciones y leyendas, retrata en el documental *Por nuestra vida: Ofrendas*, la leyenda de la diosa de la laguna en el municipio de Tenejapa, celebración que año con año se realiza para venerar a la virgen y pedirle favores personales y comunitarios.

Grabada en 2008, con la asesoría técnica del antropólogo Axel Köhler, narra en 30 minutos la preparación para honrar a la Diosa, destaca la solidaridad, pero también las distinciones de cargos. Los de mayor poder son los Tijwinikil (el del bastón blanco) comisionado para convocar a todo el pueblo a las ceremonias, asambleas y elección o destitución de alcaldes. En esta ceremonia participan integrantes de distintos parajes como: Kotonle´, Sibaniija´, Tsajalch´en, Ts´ajkibiljok´, Balunk´anal, La Cañada y San Antonio.

De acuerdo a la información que se presenta en el documental, la mitad de las comunidades que se congregan en la celebración ya no tienen un Tijwinikil, o si lo hay, es para asuntos meramente religiosos. El que lo prosigue es el Bankilal tejklum (hermano mayor del pueblo) responsable de la organización de los rituales para las plegarias del bienestar del pueblo.



Imagen 19. Fragmento

Las personas del bastón blanco, realizan este ritual tres veces al año —tres jueves en la casa del presidente municipal y posteriormente tres domingos en una cueva, al culminar llegan a la laguna—, tiempo que se abstienen de comer alimentos y de la vida conyugal; tienen creencias muy enraizadas, ya que piensan que al incidir en estas prácticas, la gente del pueblo morirá. También participan músicos que a ritmo de arpas, entonan

melodías para todo el proceso de adoración.



Las mujeres de mayor edad, ocupan el cargo de rezadoras, en el ritual y frente a la laguna realizan oraciones a la virgen, también tienen la comisión de servir el chilja'ó pox (aguardiente) a los hombres que participan del ritual, así como llevar las velas, la vestimenta para la virgen e incensar los bastones. "Invocando a la naturaleza preservarás mi vida, renovarás mi existencia, como el gran árbol, como el gran bejuco que enverdece, que retoña" (fragmento de la oración de una rezadora). Alrededor de 10 mujeres, están permitidas para entrar y ser parte del evento; son escogidas meticulosamente para ejercer el cargo. Para la conservación de la tradición, enseñan a las esposas de los hermanos mayores como efectuar las ceremonias.

Por otra parte, los hombres oran por las cinco varas blancas y los cinco bastones sagrados; la ceremonia sigue una estructura, después de orar toman un sorbo de aguardiente, piden antes permiso con los asistentes; fuman y danzan delante de velas y santos. En seguida, todos se dirigen a la laguna, en donde en conjunto rezan a la virgen para un año lleno de abundancias, al finalizar extraen agua de la laguna para las personas que lo pidan y requieran.

Esta celebración fue heredada por los antepasados tzeltales, que enseñaron a sus familiares la veneración a la virgen; el documental es muestra de la idiosincrasia tzeltal. Es evidente la preponderancia de la figura varonil en todos los acontecimientos importantes de la localidad, siendo ellos los que tienen más participación y cargos trascendentales en el porvenir de la comunidad. Existe un uso predominante de elementos de la naturaleza: paisajes, fuentes de agua y bosques, que se refuerzan con el uso de imágenes de algunos símbolos empleados para describir la solidaridad del pueblo tzeltal, como el pox (bebida destacada en todas las celebraciones, ritos y ceremonias religiosas). Como indica la leyenda de la diosa de la laguna, es una ocasión para elevar oraciones para la madre tierra, dadora de vida. La importancia de la salud, de la fraternidad y de la preservación de la cultura y el territorio son aspectos que compendian la práctica del ritual.

El video, es una evidencia del estereotipo que se ha insertado en muchas producciones: el indígena, guardián de la naturaleza. No lo muestra como exótico, pero sigue con la representación de reproducir el rol del protector de la tierra. Sin embargo, se muestra la importancia de preservar las leyendas y mostrar la cosmovisión del pueblo; en ese sentido, hay una clara intención de posicionar la voz de los mayores, eliminar la





mediación de extraños a la comunidad y dar a conocer la voz de varios integrantes que se posicionan en una lucha de hacer perceptible su figura y su posicionamiento, pero aun así, se privilegia la voz masculina; la figura de la mujer se dirige como acompañante y responsable de los cantos y oraciones, no tienen un papel preponderante o igualitario. Se denota la diferencia de poderes.

### 3.2.4 *El Naíl (El Rezador)*



Imagen 20. Fragmento

Encargado de velar por las tradiciones, la salud de los pobladores, interceder frente a los dioses por causas difíciles; el naíl (rezador) es una figura clave en la cosmovisión tzeltal. Maricela Gómez Sánchez es la productora, sonidista y traductora de este documental que forma parte del equipo Ambulante más allá, proyecto de capacitación a jóvenes de territorios alejados del país. El documental tiene una duración de

27 minutos, fue realizado en el 2012 con las asesorías de los cineastas Lucrecia Gutiérrez Maupomé y Carlos Rossini.

Enfocado en el pensamiento del señor Alonso Santis López, uno de los pocos rezadores que perduran en Tenejapa, *El Naíl* construye su narrativa a partir del énfasis en la celebración del año nuevo, costumbre que rememora la llegada de Jesucristo; en palabras de don Alonso la venida aconteció de la siguiente manera: “Primero vino el caballo, le sopló la nariz a Jesús, el caballo no pudo, le dijeron al caballo que se fuera con los zopilotes; en eso llegó la vaca, le sopló la nariz a Jesús y le dio vida, por eso se respeta al toro y a la vaca”. La vaca es una figura que representa la vida y el origen de la costumbre de bienvenida al año venidero; en enero danzan con banderas y con la personificación de la figura del bovino, bailan y toman chicha o pox. También se renuevan cargos, como el de los alféreces.



Imagen 21. Fragmento

Como es habitual en estas ceremonias, el hombre tiene el peso de la organización, son los que llevan a cabo las oraciones, la compra de velas y el aguardiente. La participación de los jóvenes cada vez es más escasa, les interesa menos las celebraciones



y no se involucran. El rezador extiende una oración para los jóvenes que están alejados de sus orígenes, para promulgar la unidad del pueblo, sin peleas e insultos.

En el audiovisual, se muestra que la vida de el Naíl Alonso está fatigada, por su avanzada edad no puede moverse y trabajar en la milpa como él quisiera, después de muchas vicisitudes en su vida, don Alonso desea tener bienestar y que la población no olvide sus tradiciones. La solidaridad y comunalidad poco a poco se ha ido perdiendo, las enfermedades son cada vez más comunes y con esto la edad de las personas se acorta, ya no hay tantos ancianos que enseñan y mantienen firmes los elementos socioculturales de la localidad. Los realizadores, son jóvenes que han salido de su localidad para estudiar y trabajar pero con la convicción de volver y dejar un componente para la posteridad en el pueblo tzeltal de Tenejapa. La temática de *El Naíl*, no es algo novedoso, anteriores videoastas la han tratado; lo que hay que recalcar en este trabajo, es la opinión de los mayores frente a los cambios que en la comunidad acaecen.

El videodocumental, se encarga de dar a conocer el significado de la celebración religiosa de San Alonso —santo patrón del pueblo tzeltal de Tenejapa—, como un entorno de fortalecimiento para la comunidad. Ligada a la celebración, los videoastas insisten en la importancia de tomar en cuenta a los mayores y aprender de ellos, de volver a lo propio, del respeto al terruño, de los recursos naturales, de la gente y de la lengua; pensamientos que se acompañan con la exhibición de imágenes de ancianos que organizan la fiesta.

La voz de don Alonso, alienta y exhorta a los miembros de su comunidad a reforzar un proceso de recuperación de lo propio, costumbres, vestimenta, lengua e identidad. La importancia que tiene —para el desarrollo de sus luchas— que las nuevas generaciones se asuman como tzeltales, que aprendan y apliquen las enseñanzas de sus mayores. Es un mensaje que busca estimular y difundir la participación activa de la localidad en el respeto y cumplimiento del deber a la protección del territorio.



### 3.2.5 Kupguy Jyara (Padre del Pueblo)



Imagen 22. Detrás de cámaras. Samuel Delesma (2014).

Grabada en 2015, en las localidades de Nuevo Carmen Tonapac, Nuevo Vicente Guerrero y Nuevo Esquipulas Guayabal; lugares reubicados después de la erupción del volcán Chichonal en 1982. El documental *Kupguy Jyara*, alude a la sabiduría de los ancianos, el cual es respetado en todas las comunidades zoques de Chiapas. El Kupguy Jyara (padre del pueblo) desempeña la autoridad máxima del pueblo, su prestigio social y liderazgo es reconocido por todos. Ejerce

limpiezas espirituales, castigos a los que infringen las reglas y nombramientos

Durante 27 minutos, Samuel Delesma plasma el cargo que ocupa y ocupaba el padre del pueblo en las localidades zoques, respaldado por fragmentos del libro *La gerontocracia y el consejo de ancianos* del investigador Laureano Reyes del Instituto de Estudios Indígenas de la UNACH; aborda opiniones de distintos familiares de los Kupguy, danzantes, músicos y feligreses, todos acuerdan que las funciones del padre, han sido relegadas a cuestiones religiosas; anteriormente él, era quien dirigía la ceremonias, ejercía la actividad política y económica de la localidad.

Varias son las comunidades que ya no tienen un padre del pueblo, porque no hay personas que tengan la paciencia y experiencia que se requiere para tal nombramiento, los hijos no quieren heredar el cargo porque creen que es una función obsoleta. Existen personas que acompañan en su transitar al Kupguy: el Jatzyon (la vela principal) a quien le otorgan una vela simbólica para que sea el intermediario con Dios frente a los problemas de salud y económicos de los pobladores, y la Kusyi (cocinera tradicional) que prepara el caldo de quelite (hierba comestible) para las celebraciones y reza para que no haga falta la comida en el pueblo.



Imagen 23. Fragmento

A las mujeres se les encomienda la preparación de la comida, María Corazón Sánchez Altunar y Anastasia Lunar, son las dos últimas mujeres que han ocupado el cargo de Kusyi en Nuevo Carmen Tonapac. El documental, evoca la importancia que tenía (por que ahora solamente



quedan dos: Pablo y Esteban Sánchez) el padre del pueblo en las localidades zoques; la habilidad para mediar conflictos y los conocimientos que transmitían a la población, poco a poco ha quedado relegado. Kuppuy Jyara, simboliza la enseñanza y la pérdida de personas que aportan a la solidificación de la identidad y hábitos comunitarios.

### 3.2.6 La selva negra



Imagen 24. Proyección en el Auditorio del Centro Cultural El Carmen. Zaira Coutiño (2016).

Con varios registros en su haber, Saúl Méndez externa luchas sociales de los pueblos zoques; codirigió en 2016 el largometraje *La selva negra* adjunto al cineasta Charles Fairbanks. Méndez cree que a través del cine y video se logra contar historias que se pueden dar a conocer en distintos territorios, ve en el arte una vía para denunciar.

*La selva negra* se adentra a la vida de dos personas zoques que viven en la localidad Anexo a Las Nubes municipio de Rayón: Don Juan Juárez Rodríguez, trabajador de campo y curandero, y doña Carmen Echevarría Gómez, agricultora. Dos personalidades distintas, pero que los une el compadrazgo y las circunstancias cambiantes. Don Juan es una persona energética, malhablado y de fugaces opiniones, por lo contrario doña Carmen es de temperamento tranquilo, solitario y espiritual.



Imagen 25. Fragmento

La tragedia se hace presente en el largometraje, el esposo de doña Carmen perteneció al movimiento defensor de tierras en Rayón y fue comisariado ejidal. En un tiempo en que los caciques gobernaban, despojaban las tierras y la gente seguía en la miseria, el esposo de doña Carmen luchó para la obtención de sus derechos, pero al poco tiempo lo asesinaron; como forma de enmendar, el gobierno le otorgó un pequeño terreno para que viviera con sus hijos. En el documental, se le hace un pequeño homenaje al mencionarlo y recrear lo que sucedió.

Méndez y Fairbanks tienen bien delimitados sus criterios: piensan que la pobreza es la culpable de la ignorancia y enfermedades que aquejan a los participantes, la globalización ha hecho cambios en la vida de los zoques, demarcando su futuro. Las problemáticas en la grabación también son recopiladas, a pesar de que Saúl es originario



de Rayón y hablante de la lengua zoque, los pobladores no vieron con buenos ojos su trabajo —debido a que en tiempos anteriores, organizaciones documentaban y no regresaban a la comunidad lo registrado—, porque tienen la concepción de que cada registro que se hace del pueblo, es para el beneficio de quien graba; eso y el robo de una cámara fotográfica, así como la negación del comisariado ejidal de permitirles grabar, fueron limitaciones para abordar a profundidad el tema de la globalización en Rayón.

*La selva negra* externa que la llegada de productos comerciales como Omnilife a la localidad, ha desplazado a las medicinas naturales; don Juan a pesar de ser un curandero, mantiene la ferviente idea de que el producto comercial le ayudará a combatir la hernia que le produjo el largo trabajo que tiene como cargador de leña. Es en ese momento, que se manifiesta la relación entre el observador y el observado, el protagonista se acerca a la cámara, mirando de frente, le pregunta a Saúl que le dé dinero para comprar el producto, a lo que el director contesta que no tiene; en esa escena de ficción se denota la relación del documentalista con sus personajes; no hay beneficios para el estudiado. El director pretende mostrar las formas de explotación tanto de los documentalistas como de los sujetos.

El largometraje mezcla el documental y la ficción; tuvieron que pasar 5 años para que finalizara este proyecto, donde ocurrieron ciertas vicisitudes. Los realizadores se inspiraron en la película *Cuates de Australia* (2013), de Everardo González —donde se retrata la migración de un ejido coahuilense para buscar el agua— y *Crónica de un verano* (1961), de Jean Rouch y Edgar Morin —reflexión de la cotidianidad de jóvenes franceses por medio de discusiones y entrevistas, para que posteriormente los protagonistas analizaran sus vidas— esta referencia se percibe en la escena de la proyección del documental en el cine, vistos por doña Carmen y don Luis, dando cuenta de la devolución de la imagen y aclaración de su participación (saber qué pasa con el producto audiovisual), sin embargo su imagen sigue siendo mediada por los directores.

La docuficción expresa la relación de los documentalistas con los protagonistas, las formas de explotación tanto de los directores como de los sujetos (retornar a las primeras películas que se hicieron en localidades) y del estereotipo de grabar en una comunidad indígena. Es una historia de globalización en los pueblos, la representación de la vida de los protagonistas mientras el capitalismo interviene en su existencia; pero también su objetivo es mostrar las dicotomías de la llegada de productos comerciales a



las localidades: por un lado se muestra la parte tradicionalista personalizado por la señora Carmen y la parte actual–consumidora encabezada por el señor Luis.

En la narrativa, se reconoce el interés de los directores por comunicar la situación de la región zoque, en particular de Rayón, a través de la comprobación de dos problemáticas en la región: el despojo de tierras —las voces implicadas en el material explícita e implícitamente, reconocen la existencia del beneficio económico sobre el recurso del agua que implica la percepción como un producto comercializado y no como un bien dado por la naturaleza para la subsistencia humana—; y la insistencia de la lucha por la biodiversidad, ante la inserción de políticas multinacionales (principalmente proyectos mineros para la extracción de hidrocarburos) que atentan contra el equilibrio de la madre tierra y de la vida humana. Por tal sentido, exhortan a la necesidad de retornar a la naturaleza, cuya armonía se encuentra fracturada —según el testimonio de los personajes—, por la introducción de políticas del gobierno y multinacionales que ven al medio ambiente como un recurso que puede ser comercializado.

Es una propuesta audiovisual bien lograda, sugiere que los medios televisivos cambian las actitudes de los zoques y los convierte en gente desinteresada de sus ancestros y tradiciones, ya que cada vez son motivados por el consumo y deseos individualistas. Es un documental que relaciona el encuentro, la ética y el capitalismo que se vive en las localidades zoques.

Por ser auspiciado por productores extranjeros, el material audiovisual tuvo buena circulación a través de varios festivales de cine como: Visions Du Réel en Suiza, Cinema Vérité en Irán, Watch Docs en Polonia, Slamdance, Ann Arbor Fil Festival y Wexner Art Center en Estados Unidos. El método que utilizan los directores, es la observación participante, en el sentido que los realizadores tienen un diálogo con los protagonistas preguntándoles sobre sus experiencias y problemáticas, al mismo tiempo los contemplan en su ambiente y forman parte de ese ambiente que examinan. Se comportan con los sujetos como otro habitante más, buscan ser partícipes de alguien que conoce su lengua y cultura; se identifican con ellos y tratan de yuxtaponer las dos voces. Aperturan a una reflexión sobre lo que acontece sin intervención de un narrador.

Se muestra así, una imagen del indígena contemporáneo, acoplado con la tecnología, incorporado al comercio internacional, que habla castellano y zoque. El hecho





de figurar esta cuestión del contexto de la comunidad frente al dispositivo videográfico, señala una fractura con los documentales del siglo pasado; aunque se trata de una narrativa que registra prácticas locales, expone una identidad flexible, ya que en el transcurso de la historia se externa el entrecruzamiento de tradiciones “inherentes” y globalizadas.

### **3.2.7 Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales (Región Cañada Tojolab´al en Las Margaritas)**



La única realizadora de la etnia tojolabal, Elena Gómez Pérez efectúa una síntesis en 2013 de las romerías que se desarrollan en el municipio de Las Margaritas —donde se encuentra la mayor concentración de tojolabales—. Cada 11 de julio participan tojolabales en las romerías (peregrinación católica) en honor a la virgen de Santa Margarita de Antioquia, adornándola con orquídeas, flores de campana y margaritas; llevan ofrendas, solicitan bienestar, buenas cosechas, entre otras cosas. La peregrinación a Santa Margarita, es la más importante y antigua del municipio con más de cuarenta años.

En el transcurso de 27 minutos, se aprecia una investigación amplia de lo que conlleva la peregrinación, los motivos e historia de la romería; entrevistas a peregrinos, tamborileros y participantes complementan el trabajo audiovisual de Gómez. Se dan varios datos sobre el recorrido, la peregrinación se concentra en el barrio de Yalcok en un trayecto de aproximadamente 3 kilómetros. Es una costumbre que aún permanece, pero que ha sufrido la falta de interés por parte de los jóvenes; persiste la lengua pero la vestimenta muy pocos la portan. La romería está en proceso de decadencia por la falta de participación de los pobladores.

Entre las romerías en las que participan los tojolabales se encuentran: la celebración de la Santísima Trinidad de Villa en La Trinitaria, San Mateo Ixtán en Guatemala, San Caralampio en Comitán, Santo Tomás en Oxchuc y San Mateo en Venustiano Carranza. La peregrinación tiene una estructura, en primer lugar están los coheteros, personas vestidas de diablitos, los músicos —en particular los que tocan el tambor, el pito, carrizo y chirimía— después las personas que cargan a la virgen, el rezador y los que llevan flores.





Mostrar las romerías en el municipio de Las Margaritas es el tema manifiesto en el documental, la realizadora no pretende mostrar un registro de observación, por tal motivo congrega entrevistas de personas preocupadas por la baja demanda de la gente joven en la participación y preservación de la tradición; los pocos jóvenes que participan son familiares de músicos y rezadores. Entre los entrevistados se encuentra Pablo Gómez Jiménez quien expresa: “Nunca debemos pensar en perder el tojolabal donde quiera que estemos, debemos preocuparnos por nuestro tojolabal, provenimos de los mayas; por eso nuestro idioma lo tenemos que enraizar, no lo perdamos”. En lugares como Guadalupe de Los Altos y Las Margaritas, solamente existen cinco personas que hablan la lengua; el documental exhorta a los jóvenes tojolabales a no olvidarse de su cultura y seguir enriqueciendo el legado que sus ancestros les heredaron.

En el discurso del videodocumental, hay un interés por implicar a los jóvenes en las ceremonias, también existe una marcada relación de poder patriarcal. La videoasta recalca el dominio de la participación masculina, las actividades que prevalecen en función al género y los cambios en la juventud tojolabal al no practicar antiguos rituales.

### **3.2.8 La especificidad de los documentales analizados**

Referente a los documentales analizados, se constató el uso habitual de la identidad, memoria y demandas sobre asuntos sociales y culturales. El estereotipo naturaleza —particularmente también se personificaba en los videos del INI, pero narrados para otros fines— al igual que la mayoría de los audiovisuales que abordan el tema de “lo indígena”, aún persiste. El uso del argumento de naturaleza acentúa la proximidad y estrecha relación de la cultura indígena con el medio ambiente, bosques, ojos de agua, manantiales, plantas; recursos naturales que son dependientes al ser humano y viceversa.

En los documentales, al tzotzil, al tzeltal, zoque y tojolabal se les representa en una relación de pertenencia al territorio, donde su mirada (usualmente utilizan cámara a mano) se aproxima a su contexto para mostrar una comunicación íntima con lo propio, con su origen. Existe una cierta variable en la manera de representar la vinculación entre la cultura indígena y el territorio como símbolo de identidad —esto no ha variado tanto en relación a los últimos 25 años de la primera experiencia de transferencia de medios, en las realizaciones de los miembros de la localidad y los que son del exterior de esta—.



Probablemente, la práctica de co-realizaciones entre documentalistas externos a la localidad, ha influido en el uso de los estereotipos en los videos.

Sin embargo, los pocos recursos o la falta de continuidad de productos audiovisuales por parte de los directores, no ha posibilitado una favorable apropiación del medio videográfico que refuerce a discutir los estereotipos que los retrataron o retratan, para que de esta manera consigan modificar desde dentro su propia imagen figurada; esto se ha ido transformando en la nueva generación, que han encontrado en el video un medio preponderante en su quehacer; buscan formas de seguir en esta práctica.

El movimiento de cámara más significativo de las producciones, es el de cámara en mano, ya que aporta al espectador la impresión de estar rodeado de lo que se presencia en pantalla, donde el espacio es una figura preponderante. A partir de la cámara en mano, realizan aproximaciones y distanciamientos de los distintos elementos que conforman su entorno, para finalmente acercarse a la realidad de una forma más rememorativa, con este fin desarrollan una narración que provoca al público un “estar ahí”, ser parte de la atmósfera que exteriorizan.

En los documentales que se observaron, se encuentra el interés por evocar lo olvidado o lo aprendido —*El Naíl, Por nuestra vida: Ofrendas, Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales; Padre del pueblo y La selva negra*, son documentales que exponen este aspecto—; también muestran el antagonismo, es decir, los conflictos y contradicciones entre dos grupos (*Y me vine a San Cristóbal, y La selva negra*), con esto los directores buscan un contraste, para que la historia corra por sí misma con una serie de eventualidades cargadas de tensión .

Las voces *en off* o narradores que relaten el contenido, es nulo, hecho que los separa de los documentales explicativos o lineales que producía el INI, al incluir siempre un narrador que ocupaba todo el video, explicaba e invadía todo el discurso, dejando a un lado el significado de las imágenes (esto todavía se puede observar en videos institucionales). Las entrevistas y la propia voz de los personajes (sin intermediarios, sin narradores o voz *en off*) son constantes en todos los documentales, la voz de los personajes pretende una comunicación más íntima, dramática y coherente a sus sentimientos. Gradualmente apareció esta nueva tendencia a principios del año 2000; algunos documentales consiguieron reflejar



sus intereses y necesidades a través de su propia voz. La cámara es dirigida por lo que ve e impresiona al director, es subjetiva; el realizador trata de armonizar con los personajes para mostrar a través del medio audiovisual, lo que él y los participantes sienten y comparten.

La manera en la que están contados los documentales, presenta referencias particulares. La estructura de algunas obras, no obedece a la narrativa convencional (planteamiento, conflicto, desarrollo y final), son relatos no lineales que se realizan con libres corporaciones entre un pensamiento y otro. Esto implica que el espectador tiene que contemplar detalladamente los espacios entre escenas, como sucede con el video de Martiniano, que en determinado momento explica algo y súbitamente transita hacia otro aspecto para después volver al principio.

Recapitulando las siete producciones, se percibe que el dispositivo videográfico es utilizado en primer lugar como un documento de memoria, al aglomerar en una herramienta las historias. El video al recolectar imágenes, pretende ser más allegado a las culturas orales del pueblo, al respecto la realizadora Amelia Hernández externa que: “La mayoría de los habitantes de la comunidad son analfabetas, pero con la proyección de imágenes, con gusto se interesan en lo que presentamos”. Se destaca la importancia que le consignan a las narraciones de los ancianos, dándole sentido al almacenamiento de historias de personas fundamentales dentro de su organización social; por otra parte, los directores atribuyen al video aptitudes pedagógicas para informar a los sujetos. Finalmente, se relaciona como un apoyo de representación de la cotidianidad y en ese sentido se puede distinguir como un instrumento generador de conocimientos.

### **3.3 Procesos de creación de las videoproducciones**

El proceso de creación que llevan a cabo los realizadores, son similares —son mínimos los cambios que hay entre uno u otro—, siguen ciertos estándares de procedimiento. La función que le dan a la cámara, es como un agente activo de registro de la realidad en distintos contextos; la mirada es subjetiva, pretenden que el espectador se identifique con lo que presentan.

Siguen preceptos y estilos (cámara a mano) del cine directo que Jean Rouch desarrolló en Francia, relacionado con registrar la realidad y proyectar la veracidad. Los



videoastas buscan la libertad durante el rodaje (la improvisación es común, por los cambios que se dan en el proceso de producción). También intervienen otras determinaciones, como los ángulos, los planos y tomas que acompañan el montaje. Dentro de los objetivos al momento de empezar un proyecto audiovisual, está el observar la realidad de un modo activo, ver las cosas que no son perceptibles para los que son de fuera; examinar y aprender a comprender su propio territorio.

Los realizadores son responsables (en algunos casos en colaboración) de la selección del tema a tratar, la investigación previa sobre dicho asunto, la elaboración del plan de trabajo —quiénes conformarán o colaborarán en el apoyo de producción o postproducción—, la metodología a utilizar (en el proceso de preproducción y producción del documental) y de la edición y modos de difusión.

### **3.3.1 Preproducción**

La etapa de la preproducción de los documentales, básicamente abarca la elección de un tema de interés, localización de los personajes, elaboración de una escaleta o guión (en algunos casos el videoasta se apoya de la improvisación o una escritura momentánea que hace sobre la marcha), solicitud de financiamiento a ONGs u organismos gubernamentales (en muchas ocasiones son independientes de estos organismos), y requerimiento del permiso con las autoridades (si en dado caso tienen contemplado grabar en exteriores de la localidad).

La realización de un documental se hace a partir de una historia que interesa al director o directores, por medio de una escaleta o guión que dirige las acciones. Entre los retos que presentan durante esta fase, se encuentra el negociar lo que se narra, lo que se graba y cómo se graba; el trabajo colaborativo. La investigación requiere de un trabajo etnográfico previo, implica el estudio documental, así como el trabajo de campo; el análisis de diversos asuntos vinculados al mundo imaginario y material de los personajes o argumento para generar una reflexión a través del proceso de producción; la implicación de una negociación constante con los participantes del proyecto, desde el contenido a retratar hasta la determinación del destino del producto final, donde mostrará para que se hace, a beneficio de qué o quiénes. El proceso de consenso es complicado, al dar a conocer a las personas la finalidad del trabajo audiovisual, lo primero que piensan es que



el director venderá el material a los medios de comunicación o ha algún extranjero para obtener beneficios.

La proximidad con las personas es un aspecto fundamental, en cuanto a la relación que se establece con el director —en la mayoría de los casos es el portador de la cámara— comúnmente llegan a tener un vínculo de amistad con los retratados, por lo que frecuentemente la gente de la comunidad les solicita grabar fiestas de cumpleaños, bodas y fiestas patronales.

### **3.3.1.1 Investigación previa**

La indagación y el descubrimiento de una idea son el punto de partida de un documental. La idea original desata todo el proceso. Un planteamiento original debe proponer un relato o desarrollo de una historia, debe contener una narración, por el contrario, una simple temática no tiene ningún beneficio. Un documental plantea contar algo, una historia bien estructurada y construida con elementos de realidad y en algunos casos, de imaginación. Es una historia bien narrada con la presentación del argumento, y a veces, con el empleo del método dramático (exploración, desarrollo, clímax y desenlace).

El esquema o sinopsis del documental tiene un valor categórico, al puntualizar la idea, detalla lo más sobresaliente de la historia en resumidas cuentas. Contempla los elementos esenciales, eso permite la valoración del presupuesto y la circulación del proyecto entre los interesados (productores y equipo técnico); presenta la idea en un modo más abierto, por que durante el transcurso de la investigación pueden suprimirse componentes que se consideraron o aumentar otros. Los tipos de ideas que más frecuentan los documentalistas (por razones de métodos y técnicas del género documental) son: la elección de un personaje, la opción de registrar un acontecimiento o la alternativa de grabar una situación concreta.

El realizador, si pretende lograr convertirse en un especialista del tema que ha elegido, debe efectuar un trabajo de investigación etnográfico; leer, estudiar y analizar los pormenores del contenido. Mientras más profunda sea la investigación, mayores oportunidades tendrá de organizar la información durante el rodaje y por lo tanto poseerá más creatividad cuando llegue el momento. El director, no se limita a un estudio de escritorio y en solitario, casi siempre, tiene que estar activo en tramitar permisos, visitar



bibliotecas, archivos o centros de documentación para reforzar la información y comprender a profundidad el tema.

Sin embargo, un documental no es un ensayo literario, donde necesariamente contiene introducción, análisis y conclusión; aunque puede aspirar a serlo. No obstante, por el método que maneja suele ser un conglomerado de emociones, reflexiones, apuntes, comentarios sobre un tema determinado. El documental también suele utilizar los métodos o técnicas narrativas del reportaje periodístico y el ensayo científico, lo que llega a arrojar una versión del guión más extenso y completo, el cual es de utilidad para el director y colaboradores, como una manera de detectar las carencias y el tratamiento de la historia (el primer guión, es más bien, un borrador; escriben lo que quieren encontrar).

La localización de los personajes y escenarios, es una etapa que comienza cuando el realizador conoce a los personajes y los sitios; observa por dentro, reconoce su propio territorio para trabajar en la historia que desea narrar. La realidad se encarga de corroborar el trabajo previamente escrito o lo supera, lo contradice o lo modifica. Al encontrar a los protagonistas, los directores empiezan un transcurso de readaptar situaciones, espacios y elementos no previstos —esto sucede en algunos casos, ya que usualmente son amigos y familiares de los videoastas que participan como personajes principales—. A veces la obra que tenían contemplada se modifica en algo distinto a lo que pretendían.

### **3.3.1.2 Recursos narrativos**

Los recursos narrativos, son los elementos que emplea el guión para relatar una historia. El lenguaje del autor es el más visible, pero los realizadores utilizan varios tipos de recursos narrativos. Los más frecuentes en los documentales creados en lenguas indígenas son: las personas, emociones, la acción de la trama, entrevistas, imágenes de archivo, audios, fotografías fijas, música, sonido ambiental, el silencio y el lenguaje propio del autor.

En los videos, la forma de transferir emociones es a través de la utilización de circunstancias directas de las personas que aparecen. De modo que, si en dado caso alguna persona se restringe a exponer y repetir en proceder mecánico el tema, no se puede transmitir ninguna emoción a los espectadores. Los productos audiovisuales se



estructuran con la participación de personas. Ellos enlazan, exponen sus ideas y precisan la historia; son el recurso narrativo más necesario, por lo que la elección es básica. Los directores no solo buscan a los sujetos que conocen del tema o son unos expertos en ello, sino ha aquellos que transmiten una vivencia, un testimonio poco común, que muestren sentimientos delante de la cámara; sino son capaces de trasladar emociones, se convierten en algo secundario, lo que obliga al realizador a utilizar otros recursos narrativos, sin embargo, la ausencia de protagonistas hace inestable el relato.

En un documental, es inusual que la historia funcione sin protagonistas y que conlleve a sentir emociones, aquellos que se ocultan detrás de los movimientos humanos y que son difíciles de evadirlos. Sin embargo, también hay documentales sin personajes, en donde las emociones pueden desprenderse de otros aspectos, por ejemplo, la *voz en off* o de imágenes de objetos y ambientes, casas, paisajes, dibujos, mapas, calles, etc., de igual manera, existen obras que son sustentadas por una narración abstracta y finalmente por otros elementos como la música, los ruidos, el silencio y las imágenes o audios de archivo.

Las personas que aparecen en el documental —casi siempre— no son remuneradas. Para retratarlas tienen que convencerlas, persuadirlas o en algunos casos, incentivarlas. Dentro de los criterios que siguen los videoastas, se encuentra no hurtar las imágenes de un protagonista, aún cuando el director difiera con alguno de ellos, tiene la obligación de considerar los puntos de vista de este. La elección de personas es una labor importante y ardua, el director explora los escenarios, no se trata de una indagación excesiva de gente relacionada al tema sino al desempeño de trabajar, localizar, hallar a los verdaderos implicados en el asunto para exponer la historia en el documental. Tienen que ubicarlos, fotografiarlos y después grabarlos en muchas actividades de su vida, entre ellos dialogan, trabajan, viajan o guardan silencio. Los protagonistas son el cuerpo de la historia, la imagen central, son los portavoces del guión.

### **3.3.1.3 Acción**

No en todos los casos, el personaje principal manifiesta una próspera acción para plasmar en la pantalla. Muchas veces narran sin moverse, sentados en un sillón, estáticos, por lo que los realizadores toman nota de las acciones implícitas —pueden ser acciones del





pasado o presente— para contemplarlas después y con ayuda de imágenes complementarias (fotografías, dibujos, documentos e imágenes de archivo) hacen más dinámica la narración. De esta manera, el personaje pasa de estar inmune a empezar a desplazarse por el interior del relato, establecen una acción para el documental.

Los directores evalúan la calidad del personaje, al anotar sus acciones y la situación en el que está inmerso. Es una forma de medir su elocuencia videográfica. Una persona demasiado abstinentemente puede ser alguien interesante, pero lo ideal es que exprese —poco o mucho— del tema. Los personajes más buscados son aquellos que no solo recuerdan o añoran una historia específica, sino que empiezan a revivirla delante del equipo (quienes deben estar cerca de los acontecimientos y de las acciones), trasladándose de un lugar a otro y por lo tanto origina acciones y fortalece la credibilidad.

La etapa de preproducción comprende el esquema de grabación: qué es lo que se quiere narrar, cómo, con qué, con quién o quiénes y para qué o quién; abarca desde el instante en el que se origina la idea, hasta que comienza la grabación. El mayor empeño productivo se desarrolla en esta etapa, el director y en ocasiones el equipo que lo acompaña atiende la resolución de problemas que esbozan las personas y los medios necesarios para la realización del proyecto.

Dependiendo del guión, el director selecciona el lugar donde se llevará a cabo la grabación e inicia los permisos necesarios para eludir probables conflictos durante el rodaje, en los escenarios y situaciones. Asimismo, debe conseguir los trámites convenientes para poder hacer uso de ciertas piezas musicales o imágenes —si el tratamiento del tema lo requiere—. En la preproducción, se alquilan o prestan los equipos técnicos con los que se apoyan durante la realización del documental. El director y el equipo técnico que lo acompaña, elaboran una serie de notas en las que detallan con la mayor precisión posible todos los requerimientos. La culminación de la preproducción se sintetiza en la elaboración de un programa de actividades, en el que se puntualiza que acciones ejercerán cada uno de los que integran el proyecto para concordar en los tiempos del videoasta, equipo y personajes.



### 3.3.2 Producción

El periodo de producción comprende todo el rodaje. En el documental siempre es necesario que los realizadores tengan una mirada abierta, sobre todo a los cambios que pueden ocurrir al momento de la grabación. Si un realizador actúa desmesuradamente al guión, corre el riesgo de la frustración porque son ineludibles los sucesos inesperados que se presentan en la grabación.

Un documental implica una búsqueda, donde tanto los imprevistos como los propósitos preconcebidos son fundamentales. Esta es la cualidad del proceso de creación. Perdurar la armonía entre lo reciente y lo ya contemplado, es una aptitud que el videoasta debe tener en cuenta todo el tiempo para sortear situaciones inesperadas (deserción de un personaje, clima, ruidos, etc.). El nivel estético se abandona en determinados trabajos audiovisuales, se abren a la realidad, pero algunos videoastas tratan de justificar las fallas artesanales que ocurren durante el rodaje (esto se percibe en las producciones de los primeros realizadores). La nueva generación de videoastas —debido a la tecnología y a técnicas adquiridas en talleres— se preocupa en ir de la mano con la estética y el contenido que presentan.

De igual forma, se tiene en cuenta el límite económico, dependiendo del presupuesto se cubren las necesidades que surgen en la producción. El contenido de los documentales puede tomar diversos caminos, sin desertar el significado y objetivos que se pretenden. El esquema del guión documental está siempre dispuesto a cambios, el trabajo del guión —si es necesario— continúa en el montaje. Esto cede diversos reajustes del documental, sin alterar tanto el argumento que tenían previsto desde el inicio del proyecto. Incluso, al momento del montaje audiovisual, la obra sigue libre para ser mínimamente modificada, si en dado caso los resultados llegaron a ser ligeramente o trascendentes a lo marcado en el guión o escaleta, por ejemplo, algunos personajes que eran claves se transformaron en secundarios, algunos escenarios fueron mejores que otros, una secuencia fue muy imprecisa, etc.

El montaje y el guión, avanzan juntos para dar ritmo y continuidad a la historia. También existen momentos, en el que el tiempo real no admite reestructuras. Cuando la fuerza de los planos de la realidad se posiciona por encima del tiempo técnico, las



emociones que transmiten ciertos personajes se sostienen, así como la fluidez y prolongación de los planos. Raramente el montaje del documental altera el fundamento original del material audiovisual.

En las entrevistas siempre se alternan los escenarios, las entrevistas rápidas o semiestructuradas quedan reducidas a los personajes secundarios; las entrevistas a profundidad son vinculadas al o a los personajes principales. Se enmarcan las propias voces de los implicados a la historia. La *voz en off* que se empleaba en exceso en los documentales de los años 90's (INI), en la actualidad ya está casi en desuso por parte de los documentalistas hablantes de lenguas indígenas. Es un recurso que es más personal, más íntimo y cercano a las personas para que tengan libertad y confianza de contar su historia.

### **3.3.3 Postproducción**

En la etapa de postproducción, se incluyen la edición de video y audio, así como la traducción y subtitulación (castellano y en determinados casos en inglés). El director junto al editor seleccionan los encuadres, música, diálogos, imágenes y audios que se organizan en el montaje para obtener coherencia, darle sentido y formato al documental para que el espectador comprenda la idea y el mensaje. Lo mismo sucede en una investigación científica, se edita y se llegan a omitir fragmentos, ya sea por conveniencia, por los lineamientos que siguen de la institución que otorgó el financiamiento, por el tiempo–espacio o por que el enfoque de la trama no se vinculaba con ciertas imágenes y tienen que comprimir parte de la información.

Así que de una u otra forma, lo que se proyecta es una aproximación desde la mirada y subjetividad del director, de quien investiga para dar a conocer y desarrollar una situación o explicación de una manifestación sea política, cultural o social de la localidad. Después de la culminación del producto audiovisual, se da paso a la circulación y promoción en muestras, festivales y conferencias donde son invitados o los mismos directores se inscriben para ser partícipes en los eventos.

En la organización de los planos de un videodocumental —en ciertas situaciones de disposición y duración—, la dirección de emociones a los espectadores a causa de la composición de la imagen, es lo que produce el montaje. El documentalista da su propia



visión de su entorno (en el caso de un trabajo colaborativo, el documental es producto de diversas miradas). Los documentalistas suelen preparar dos versiones del material audiovisual: uno, dirigido a la localidad que puede durar varias horas (muchas veces desprovista de edición y montaje); otro, encaminado a la difusión en festivales, televisión, muestras y circulación, de 30 a 50 minutos. Cada una de ellas, comunica información personal, tienen particulares ritmos y cumple las preferencias de públicos diferentes. El montaje es inherente de la idea que reflexiona, crítica, reúne y diversifica.

### 3.4 Narrativas de los videodocumentales

La narrativa llega a constituir ciertas concordancias y disimilitudes entre los personajes, espacios y circunstancias. Las narrativas que presenta el documental hecho por videoastas en lenguas indígenas, por lo general tienen muchas semejanzas entre sí, algunos aspectos en los que difieren, es en el contexto, etnia y lengua, pero los contenidos y las problemáticas que refieren son parecidos (en los documentales analizados).

Usualmente, exponen como personajes principales a representantes de una causa y efecto, ya que son ellos quienes detonan la acción y muestran la finalidad del producto audiovisual. Cada persona tiene características específicas, pero son retratados para desempeñar un papel causal para que el espectador tenga una conexión con el ambiente y con las personas que se proyectan en el documental. La motivación causal es lo que orilla al espectador a tener un sentimiento de compatibilidad con lo que expone el director.

Tanto la narrativa de los jóvenes, como de los videoastas con más experiencia, no es desemejante, los relatos siguen siendo parecidos, pero con la novedad de que utilizan técnicas más especializadas y equipos más costosos. La narrativa que más utilizan es de denuncia, por ejemplo, la denuncia de ser víctimas del despojo de tierras o por profesar una religión distinta a la inculcada en los pueblos y por tal motivo tienen que migrar a la ciudad (*Y me vine a San Cristóbal*); la denuncia de las costumbres que se han perdido con el paso de los años o por migración a otros lugares en busca de mejor bienestar (*Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales, El Naíl y Padre del pueblo*); denuncia y exhortación a la desvalorización del territorio o identidad por la llegada del capitalismo (*La selva negra*); denuncia a la desigualdad de trabajo, de educación, de oportunidades (*El*



*comienzo*). Junto con el montaje, los movimientos de cámara y los diálogos, se encuentra una cantidad considerable de procedimientos narrativos, es decir, modos de representar.

Cuando los miembros de la localidad se ven reflejados en pantalla, se concentran, no pierden detalle de qué o quiénes participan —y si falta algo, reclaman al director—, probablemente por el tiempo que maneja la comunidad, que no es el mismo a los estándares que tienen las organizaciones donde trabajan los videoastas, las que financian el proyecto, los festivales o posiblemente también se deba a que muy pocas veces tienen la oportunidad de verse en los medios, ya que la mayoría de ocasiones lo que perciben no es una imagen real de su cotidianidad, sino un significado diferente a lo que ellos son.

Por lo anterior, este tipo de documental es vinculado con el cine imperfecto (aquel que no le concierne la técnica y calidad), género establecido por el cineasta cubano Julio García Espinosa. Caracterizado porque se puede grabar desde un teléfono celular, en un estudio o en un ambiente lejano de la ciudad, no interesa la estética o escenas elaboradas; lo que les importa a los directores es qué representan y sentirse parte de lo que graban, sin pretender ser un mediador o que condicione la obra. En la videografía chiapaneca, el cine imperfecto se puede aplicar a los videos que solamente circulan para ser vistos o usados dentro de la comunidad, pero no para aquellos que tienen como propósito ser difundidos fuera de esta, en festivales, congresos, conferencias, etc.

Se identifica dificultades en el momento de la divulgación del producto audiovisual. Por un lado algunas de las prácticas no tienen diseñada una estrategia de difusión clara, por lo que en ciertos casos el producto se restringe a espacios pequeños y circunstanciales, y en otras cuestiones, las piezas audiovisuales acaban almacenándose en archivos de información (CDI) sin ser difundidas, o cuando algún evento lo requiera. Por otro lado, existe cierta restricción para acceder a medios de difusión masiva para su exposición, debido a que dichos documentales no son estimados comercialmente atractivos.

Los espacios de festivales de cine–video indígena o alternativo, se establecen como los principales lugares para la circulación del audiovisual, así como encuentros entre videoastas para fortalecer la vinculación y futuras colaboraciones; esto plantea dificultades para pensar el acercamiento en determinación al espectador, ya que se está frente a una práctica de divulgación dirigida a un público especializado, o con cierta



cercanía a los circuitos, lo que exceptúa principalmente a los miembros de las localidades donde se producen los videos.

Ciertamente, se halla la intención de hacer referencia al proyecto político del movimiento u organización a la que pertenecen los directores, a través del discurso de sus propósitos, como la denuncia de explotaciones humanas y naturales, la defensa del territorio, protección al medio ambiente y la vinculación de su trabajo al de otras instituciones sociales afines. Sin embargo, el hilo conductor de las narraciones es la denuncia, la identidad y la memoria, aunque en algunos videos suele conservarse los elementos narrativos del video hecho por el INI, que representaba cuestiones folclóricas y de principios de la organización, como una evidencia de imágenes que dan muestra de las ocupaciones de distintos funcionarios (esto va más relacionado a videos institucionales).

Los principios que orientan a los videoastas en el quehacer audiovisual, es el retorno de resistencia y permanencia de los pueblos de reintegrar tradiciones a través de manifestaciones sociales y culturales; como la medicina tradicional, la música, el respeto a lugares sagrados, la lengua; las ceremonias que se expresan en la celebración del sol, del agua, implicado a la naturaleza; aquello que tiene que ver con el encuentro con uno mismo, con lo propio. De tal forma, lo espiritual, lo ancestral y la celebración constituyen lo concerniente al pasado común, al que recurren constantemente como un ejercicio de reconocimiento de sus orígenes y del compromiso que tienen con sus congéneres y con su territorio.

La voz del protagonista del documental, se funde en una multiplicidad de voces colectivas —es el portavoz de la comunidad— expresada por medio de testimonios (mayoritariamente masculina) acompañado de un recorrido por la experiencia ritual, migratoria o identitaria de sus comunidades y el contexto de conflicto que les aflige; la participación de niños y mujeres es casi nula. La intención política del video, se interpreta en un llamado que hace la comunidad sobre la posición pasada y actual de su territorio y sobre el significado que tiene el acercamiento y valoración de lo propio, como táctica de resistencia.

Las narrativas evidencian una protesta de tipo ambiental y de otra parte un proceso de resistencia desde lo cultural, ambas ligadas a la salvaguarda del territorio. Las



experiencias de memoria que posibilitan las narrativas audiovisuales pueden vincularse con los ejercicios de remembranza que el grupo indígena hace sobre su medio interno. Al ser registrados por medio de una herramienta tecnológica de comunicación como el video, se transforman en fuentes de significativo valor en la edificación del relato, acompañando el lugar preponderante que desplegaba el documento escrito como fuente predilecta para el desarrollo de la exposición histórica.

Las narrativas en los videodocumentales, acceden a reconocer una brecha de lo que se consideraba una identidad fija y estereotipada, introducida por el video indigenista, el video hecho por instituciones como el INI que asignaba a los pueblos indígenas características primitivas; en el imaginario social y mediático refutaban la capacidad que tenían para colaborar e iniciar procesos contemporáneos, como la prolongación del uso de tecnologías de la comunicación bajo sus correspondientes usos y costumbres.

Aunque los directores a través del video documental, en tanto instrumento de testimonio, procuran hacer evidente las demandas de sus localidades, no todas las subjetividades son probables de reflejar; pues en razón de las relaciones de poder que existen, no todas las opiniones o nociones pueden estar comprendidas en la misma disertación. Exponen las problemáticas a las que se presentan como grupos indígenas, pero también estas son analógicas en la articulación de demostrar lo destacado, de grabar lo importante, por lo que sus narrativas no son indiferentes en los procesos de preferencia de unos temas sobre otros.

### **3.4.1 El relato audiovisual**

El relato audiovisual, producto de la narración es un conglomerado de elementos, cuya representación construye la historia; es un discurso constituido por signos que comunican una serie de acontecimientos de la realidad visionada desde el director. La narración ordena la información de la historia en el relato, con el objetivo de obtener emociones específicas.

Las imágenes se relacionan de manera lógica con el espectador en un conjunto de emociones afectivas e intelectuales, cuyo significado depende de la práctica del director, como de la voluntad del personaje. El significado también concierne del enfrentamiento con lo externo. Todo lo que se expresa tiene sentido y llega a profundizarse con la





reflexión; la imagen conlleva algo, según el grado de susceptibilidad, interés y cultura del espectador; sea un contenido explícito (aquel que es directamente legible) o implícito (eventual) los dos constituyen sentidos simbólicos que el realizador desea mostrar de su cultura.

En los documentales, el videoasta hace uso de símbolos y prácticas representativas de su cultura, como la música, la importancia de las celebraciones, de la medicina tradicional y del respeto que tienen a los mayores. Como significado de su quehacer cotidiano, los componentes son asumidos como experiencias vividas por el grupo indígena y como relevantes para su cultura, lo que permite un escenario para reconocer identidades e intensificar la capacidad de solidaridad, identificación y percepción por parte del espectador. Eso se interpreta como un ejercicio de memoria, donde los participantes y el director insisten en la trascendencia de regresar a ciertos valores culturales que les otorgan una identificación particular, que posibilita relacionarlos como colectivo, aspecto que favorecen procesos de unión y la aptitud de intervenciones políticas.

### **3.4.2 El tiempo**

No hay criterios rígidos para precisar el tiempo conveniente de un plano en pantalla, pero si se permite tener ciertos modelos precedentes. La percepción del tiempo cambia dependiendo de la magnitud del plano. Un plano general, contiene muchos elementos para leer, es más breve que un primer plano, el cual requiere variaciones para sostener el interés del espectador.

Son criterios muy flexibles, es el interés dramático de cada plano el que decreta el significado. Los planos más utilizados por los videoastas en sus documentales, son los planos detalle, planos fijos, primeros planos y planos generales, los cuales son de duración prolongada (pueden durar 5 minutos); con estos tipos de planos, utilizan las impresiones emocionales, los cuales permiten tener el plano en pantalla por más tiempo para que el espectador tenga espacio para analizar la escena o el personaje.

El plano puede persistir más tiempo o menos, depende de la forma y objetivos que persigue el director en la historia. El director es el que decide la fijación de duración. Con los planos extendidos, el documentalista pretende dilatar el tiempo que él cree necesario



en una secuencia para obtener generalmente un carácter poético a la narración. Estos cursos subjetivos, son los que dirigen el tiempo narrativo del documental (el ritmo integral). El tiempo es el que marca el método del relato de una manera importante y precisa.

### **3.4.3 El ritmo**

El ritmo de los documentales que se analizaron, casi todos suelen ser lentos, los planos se sostienen por más tiempo, es una narración pausada. Este ritmo prolongado, es una de las razones de que el video documental en lenguas indígenas esté restringido a cierto tipo de personas ávidas de información o sensibilizadas con movimientos sociales. Los allegados a otras preferencias audiovisuales, lo perciben como aburrido o síntoma de languidez. Los planos largos, conducen a una atenuación, a un paliativo progresivo para simular el tiempo de la cotidianidad de las localidades; ese tiempo que se vive apacible sin alteraciones o aceleraciones que subsisten en el ambiente urbano.

La forma básica del ritmo que se utiliza más en estos documentales es el ritmo suave, esto transmite al espectador un efecto apacible, debido a sus planos largos y numerosos. Los documentalistas presentan varios planos generales, en donde dan más tiempo al espectador para su interpretación, ya que estos acostumbran a contener más testimonio que los planos cortos; esto es lo que crea un ritmo lento.

El ritmo de un documental, también está sujeto al conjunto de movimientos, tanto por parte de la cámara como de los componentes simbolizados, tal como la música, el tiempo de los objetos y sujetos que participan en la toma, etc. El tipo de ritmo mayormente utilizado es el sintético, aquel que está compuesto por planos largos para dar sensación poética o arrítmica y aquellos planos breves y largos que no tienen un modo en particular, que tienden a cambiar repentinamente. Frecuentemente en un video, el ritmo depende de los objetivos del tema que trata el director o del dramatismo del ambiente, de tal manera que los planos pueden ser cortos y numerosos (ritmo rápido que se relaciona con la energía, el trabajo, la dinámica) o planos que en el trascurso de la historia equilibran la duración y el tipo de emociones.



### 3.4.4 Los planos

Los planos que más emplean los documentalistas son: el primer plano, el plano detalle y el plano general; este último, no solamente tiene un significado descriptivo, sino también psicológico, donde domina el pesimismo, un entorno moral dramático que manifiesta soledad y permite la entrada a la intimidad del protagonista. El plano general, muestra el panorama amplio de un paisaje o una aglomeración, introduce al espectador en el entorno de la trama; da una vista general y comunica acerca del espacio y de las circunstancias en que se desenvuelve la acción. Este plano, suele aparecer al comienzo de las historias (en casi todos los documentales es un estándar). Son muy comunes los planos generales de asentamientos, viviendas, colinas y valles que muestran la naturaleza del lugar donde se ubica la historia.



Imagen 27. Planos generales en los documentales.

El primer plano, también es otro elemento que aparece continuamente en las producciones, comúnmente representa los rostros, las expresiones y el desciframiento emocional; es una relación más cercana con el protagonista, una exploración a su conciencia y modos de pensar. En el caso del plano de un objeto, este transmite la perspectiva de un personaje y plasma la fuerza con que un sentimiento o símbolo se impone.



Imagen 28. Primeros planos



El primerísimo plano o plano detalle, es otro de los recursos a los que concurren los videoastas, como indica su nombre, muestra el detalle de objetos o sujetos para destacar un elemento; con esto, buscan que el espectador, no pase desapercibido algún componente, expresión o símbolo que el director quiere enfatizar. La cámara del director retrata planos variados, pero se inclinan a planos generales, de detalle y primeros planos, ya que estos muestran el entorno en su plenitud, aquella que está unida al hombre y lo refugia.



Imagen 29. Planos detalles

### 3.4.5 El sonido

El sonido es parte importante en la impresión de la realidad, aumenta la autenticidad de la imagen y credibilidad, no solo en lo que respecta a la naturaleza representada sino que también incluye la estética. Otro componente considerable del sonido, es que al ser directo y simultáneo, transporta llanamente el sonido del ambiente, de la atmósfera de cascadas, pájaros, personas, etc., reafirma la presencia de una naturaleza local.

Destaca la música incidental o música propiamente hecha en las localidades (actualmente las escenas se armonizan con música de rock y rap en lenguas indígenas, depende del contexto), lo que afirma la identidad y la pertenencia al territorio mayoritariamente definidos por la lengua. La música también narra la acción, participa de forma discreta para profundizar la impresión visual; en su aportación de tonalidad, estética o dramatismo de la obra, genera un tipo de ámbito sonoro y afectivo. En cuanto al elemento de los ruidos, los naturales son los más habituales, aquellos que se perciben en la naturaleza (lluvia, tormentas, gritos de animales, sonido de aves, viento, plantas, etc.).



En los documentales, es característico los momentos de silencio, se considera una valoración positiva, por que debido a los temas que se exponen (rituales, costumbres y demandas), aporta una atmósfera dramática notable que cumple con el papel de simbolizar la ausencia, riesgos, soledad e inquietud en la narración.

### **3.4.6 La mirada**

La realidad que aparece en las imágenes —una vez elegida y montada—, es el efecto de una aprehensión subjetiva del director hacia lo que le rodea. La imagen está mediada por la visión del videoasta. Como resultado de la oportunidad que tiene el director de reflejar el contenido de diversos contextos o de hacerlos ver desde su percepción, puede provocar en el espectador emociones y a primera vista la reproducción de la realidad de las localidades.

En la elección de los temas, es preciso indicar que buena parte de la producción videográfica en lenguas indígenas está encausada por una disposición testimonial, es decir, el documental adopta el formato de testimonio al establecerse como un medio de denuncia y reflexión que ofrece la ocasión de evidenciar las realidades; con esto dan lugar a productos situados en las necesidades e intereses de cada localidad. El documental como testimonio se efectúa en ocupación a las demandas que el grupo social intenta solucionar, ninguno de los trabajos corresponde a una verdad absoluta, sino a la verdad que el director percibe. Enunciar contenidos de memoria e identidad en el caso de las localidades indígenas, puede sugerirse como una manifestación obvia, pero no lo es en disposición de que muchas localidades indígenas han tenido ciertas roturas identitarias, debido a la migración, a la relación con la población urbana; tal como lo presentan la mayoría de los documentales analizados en esta investigación.

El director tiene una mirada que comparte con la población que retrata, una empatía con sus necesidades y naturaleza. Esto lo logra por el género videográfico que emplea, ya que se presta a una compatibilidad de visiones y sentidos entre el director y los personajes. En el video documental, el realizador establece una responsabilidad ética con sus participantes; consecuentemente, esto no significa que el director admita como propias todas las percepciones distintas, pero cada persona tiene la libertad de ser como es dentro de la pantalla. Aunque también el director puede ejercer ironía, sarcasmo, discusión, desconfianza, etc., con ellos, pero siempre dentro de la producción, con el



objetivo de transmitirlo al espectador (por ejemplo en el documental *La selva negra*, el director tiene una actitud desconfiada, irónica, a veces empática hacia sus protagonistas).

#### **3.4.6.1 Delante y detrás de las cámaras: Las mujeres en el audiovisual**

En las producciones audiovisuales de Chiapas, se puede evidenciar que existe una carencia de voces y miradas femeninas, así como del lugar que ocupan en las producciones (muchas veces en un papel secundario, como sonidistas y editoras). Son pocas las directoras o productoras hablantes de lenguas indígenas que participan en el documental; esto conlleva, a la falta de ver cómo perciben su entorno, lo que no significa que sea totalmente opuesto al hombre. En las realizaciones están presentes, pero se halla una diferencia en la posición que ocupan, en la discrepancia de las mismas funciones y en la cantidad de mujeres que hacen posible esta práctica —como se constata en la tabla número 1; de 37 videoastas chiapanecos ubicados, 12 son mujeres—.

A pesar de que se pregona que la comunicación es un espacio compartido, permanece un desequilibrio en la producción audiovisual al tener la batuta el sexo masculino. Sin embargo, las mujeres fueron las precursoras de dicha actividad, tanto en zonas urbanas (Pola Weiss) como en zonas rurales (Marta Colmenares, Teófila Palafox), donde emanaba un conjunto de narrativas que reflejaban su militancia para configurar y analizar su experiencia. Para sumar esfuerzos e intercambiar perspectivas y problemáticas han fomentado y creado organizaciones, talleres y encuentros locales nacionales e internacionales, tales como el primer encuentro de realizadoras denominado Romi Kutuche (palabra de mujer en lengua koreguaje) iniciado en septiembre de 2012 en Bogotá, Colombia; este sitio a dado lugar a la convivencia y unidad entre videoastas de Latinoamérica.

Otras de las organizaciones que apoya la comunicación y el fomento de la producción audiovisual entre mujeres es CIMAC (Comunicación e Información de la Mujer), una organización civil conformada por periodistas con perspectiva de equidad de género que trabajan y difunden los derechos humanos. Pretenden impulsar la libertad de expresión a través de iniciativas de fotografía, video, audio y escritos. De igual forma implementan talleres de video encaminados a la socialización de temas de género en comunidades indígenas.





En Guatemala, el Colectivo Lemow Mujeres Haciendo Cine (espejo en kakchiquel), se originó por la iniciativa de mujeres que a través del dispositivo tecnológico buscan reflejar sus derechos y denunciar distintas situaciones de género, con el objetivo de concientizar y dar voz a personas que no tienen los recursos para hacerlo, esto mediante la proyección y difusión de casos que son registrados por las videoastas.

En Chiapas, las videoastas zapatistas tienen un buen alcance en la circulación y divulgación de sus producciones, han realizado documentales como *La vida de la mujer en resistencia* (2004), video que explica la situación y las demandas de las mujeres zapatistas. En los productos audiovisuales hablan de sus movimientos y organizaciones, buscan equidad de género que se haga palpable en su cotidianidad, principalmente en espacios laborales, políticos y educativos. Las mujeres dan su testimonio, permiten conocer como se han concebido los cambios en la sociedad. Mayoritariamente son videos institucionales, tal como sucede con la Cooperativa Artesanal Mujeres Por la Dignidad, la cual difunde el trabajo de las artesanas; es un trabajo colectivo.

Cada vez se abren más los espacios para mujeres cineastas o videoastas. La perspectiva y las situaciones de las mujeres en las localidades, son las herramientas que las realizadoras utilizan para crear discursos y posibles prácticas que disciernen una experiencia feminista o de inclusión a los mismos derechos. Una buena parte de las videoastas están implicadas en utilizar la voz e imagen como instrumentos para obtener metas determinadas. La lista de mujeres que emplean el video como tecnología para transmitir sus inquietudes dentro de su territorio, continúa con las jóvenes que han surgido de colectivos y talleres de cine y video, las cuales muestran interés en emplear la herramienta para profundizar su representación. Algunas de las videoastas chiapanecas activas que siguen en el trabajo de creación audiovisual son: María Dolores Arias, Amelia Hernández, Maricela Sánchez, Liliana López, entre otras; desde el documental (preferentemente) las videocartas o la ficción, siguen apostando por una conciencia equitativa en el trabajo audiovisual.

A partir de las entrevistas y análisis de los documentales, en este capítulo se expuso la creación audiovisual y las narrativas de las videoproducciones. Una de las características del tratamiento audiovisual y narrativo de la mayoría de los videos, son los testimonios de los sujetos representados. Asimismo, el papel del videoasta en la





producción audiovisual es fundamental, ya que es la figura principal para llevar a cabo el documental a través de su inserción en escenarios contemporáneos.

En las producciones son comunes técnicas que también se han desarrollado antes en productos audiovisuales de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas —independientemente del tema que traten— como los planos generales y de detalle; sin embargo, no interviene un narrador, la voz se les da a los protagonistas. El lenguaje, plasmado en los documentales chiapanecos da cuenta de la resistencia, el valor, la preocupación y emociones que el realizador transmite. En su cultura y pensamiento, en la lengua en particular, existen principios colectivos sustentados por un “nosotros” cuando se habla de la localidad. El retrato del indígena sin voz ha ido cambiando poco a poco, aún falta erradicarlo, pero es un camino y objetivo que tratan de persuadir los videoastas a través de sus producciones audiovisuales.



## CAPÍTULO IV

### LA REALIZACIÓN DEL VIDEO DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA CULTURAL Y SOCIAL

Este apartado cierra el recorrido de las nociones que se desarrollaron en capítulos anteriores. Introduce una reflexión sobre las estrategias comunicativas de los realizadores y los modos de mirar desde una posición política, ética y cultural. Así como la mirada y su correlación con los saberes, para externar que las imágenes que representan los videoastas responden a normas culturales específicas y a prácticas concretas.

Además, realiza una aproximación al diálogo que tienen los documentalistas con otros contextos latinoamericanos; migrar es una experiencia por la cual han vivido todos los videoastas aquí aludidos; otro aspecto son las relaciones de poder entre instituciones financiadoras y videoastas, que dan cuenta de por qué los directores utilizan determinados códigos videográficos, enfoques, estilos de narración, estructuras y tratamiento de personajes y acontecimientos.

Este apartado también presenta el nuevo escenario audiovisual: el surgimiento de jóvenes videoastas, la intención comunicativa, los criterios que utilizan, el proceso que llevan a cabo, la imagen que pretenden transmitir, los temas que exponen, las técnicas narrativas y la metodología. El interés es comparar, ver las semejanzas y contrastes con las acciones que hacen los videoastas de la primera generación; de igual manera, relaciona las distintas miradas en función del medio en el que las imágenes son producidas.

Por último, se desarrolla una recapitulación de los enfoques y los estereotipos que han acompañado a las imágenes sobre las localidades y, cómo sus integrantes han sido representados en diversos productos audiovisuales. Por otro lado, también se sitúa en las representaciones videográficas actuales, las circunstancias con las que son ideadas y las estrategias que llevan a cabo organizaciones, activistas y cineastas.

#### **4.1 La comunicación como herramienta estratégica de preservación y difusión**

La comunicación externa e interna de las producciones, se ha convertido en una poderosa herramienta para divulgar las circunstancias de las localidades indígenas a niveles locales y globales, así como un acceso a la expresión creativa y de persistencia cultural. La cámara fotográfica es considerada una herramienta de registro que permite conocer y estudiar las prácticas culturales, sociales y políticas. Por su parte, los videoastas consideran al video como un dispositivo para desmentir los estereotipos discriminatorios que los han acompañado por varios años.

Mediante estos registros audiovisuales, los documentalistas buscan romper con los estereotipos que se exhiben en diversas películas comerciales, además intentan lograr un mayor alcance al exponerlos en distintos estados de la república mexicana así como en países extranjeros. En ese sentido, refiere María Dolores Arias videoasta tzotzil: “Décadas después los pueblos indígenas seguimos siendo objetos de estudio, aunque más recientemente nos hemos apropiado de herramientas tecnológicas que nos permiten contrarrestar esta tendencia” (Arias, 2011:11). Los materiales audiovisuales pretenden mostrar la cultura, los problemas sociales, tradiciones, leyendas, saberes ancestrales, paisajes, etc. Entre sus objetivos buscan que a través de estos trabajos los receptores reflexionen y analicen la presencia de las diferentes etnias del estado para generar respeto y reconocimiento a los pueblos indígenas.

Los realizadores procuran utilizar el video documental como una propuesta estratégica. Encontraron en el instrumento audiovisual un medio conveniente para representar a su propio contexto; con su ayuda, combaten la imagen deformada de las localidades indígenas en los medios de comunicación. El video es una herramienta de mediación y de aprendizaje de la “autonomía”, los documentalistas indígenas han descubierto en este medio una forma de expresarse y desarrollarse en ámbitos que probablemente no se hubiesen imaginado.

Para algunos directores, detrás de sus proyectos existe una inquietud por la comunicación con el propósito de dejar una memoria y transmitir su cultura, también como una forma de establecer relaciones de participación entre las localidades. El video se emplea principalmente para registrar y documentar dificultades sociales y acciones de



demanda configurada por movimientos y organizaciones. De esta idea surge el concepto que han tratado distintos investigadores alrededor del tema: “apropiación”, que aplican al video en proporción al uso de un medio y en cierta medida a las técnicas y lenguaje audiovisual gestado fuera de las localidades. En ese sentido, se está frente a un proceso mediante el cual un grupo consume los medios tecnológicos de otro como oportunidad comunicativa.

En el asunto de procesos de transferencia o enseñanza de técnicas de videoproducción como el Proyecto de Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, el videoasta se convierte en un emisor de mensajes de un colectivo, por ejemplo, en una organización indígena donde expluyen sus conflictos, jerarquías e intereses. Al producir videos, el realizador muestra los distintos enfoques del grupo y unifica en un mismo formato audiovisual sus diversos puntos de vista. De esta manera, los directores se introducen como mediadores entre la localidad donde nacieron y la ciudad donde viven y trabajan —medio rural y medio urbano—. Esto deviene de la situación de ser migrantes, su particularidad reposa en su poder de mediación en torno a las representaciones.

Los directores tienen aproximación a los medios, además de acceso a otra información que fluye en festivales, simposios, talleres y encuentros que les permiten viajar y conocer distintos imaginarios de “lo indígena” a escala global. Asimismo, poseen el poder característico de generar imágenes de modo individual o colectivo sobre lo “propio”; aunque muchos prefieren no ser llamados indígenas (se inclinan a eludir esta categoría para no ser diferenciados). Las imágenes circulan no solo en las comunidades, sino, primordialmente en circuitos nacionales e internacionales; esto les ha permitido a los realizadores, tener mayor audiencia y aumentar su prestigio; su trabajo es reconocido por otros y a través de canales de televisión, festivales, universidades y organizaciones sociales, transmiten su específico punto de vista y una imagen precisa del tema indígena.

El público especializado en estos argumentos, reciben el producto audiovisual como una figura formada “desde dentro” y, por ende, piensan que conlleva una mirada “fidedigna” y “autorizada”. Los videoastas y sus producciones son situados en el mecanismo de mensajes sobre pueblos indígenas que efectúan comunicación “desde abajo”.



#### 4.1.1 *Diálogo con producciones de América Latina*

Los procesos de comunicación indígena se practican en varios países de América Latina, los cuales muestran la representación política y social de la diferencia cultural mediante el registro de movilizaciones sociales o en la difusión de festivales. Una fuente de inspiración y vinculación directa entre algunos comunicadores indígenas latinoamericanos es la eficacia mediática y posición en la red del movimiento indígena zapatista.

Por ejemplo, en Colombia el trabajo de la documentalista Marta Rodríguez sobre atropellos a los derechos humanos en pueblos indígenas, tales como el territorio nasa, en *La voz de los sobrevivientes* (1980), está destinado a la remembranza de Benjamín Dindicué dirigente de movimientos para el resguardo de las comunidades. Rodríguez fue una figura central para comenzar la historia de la implicación indígena en la producción audiovisual en 1992, en donde los indígenas colombianos empezaron a valorar la posibilidad de tener una herramienta que les diera poder de representación.

Las posibilidades de la tecnología se ubican en correspondencia con la construcción de representaciones y narrativas que van desde las víctimas de violencia hasta las demandas de las “minorías”. Asociaciones como Sinchi Uaira, Colectivo Suma Sumay, la Pontificia Universidad Javeriana y primordialmente antropólogos, patrocinan y circulan los documentales que preponderan la militancia, reclamaciones y testimonios de testigos o sobrevivientes de acciones en contra de su entorno; sin embargo, hay abundancia de videos de comunas o barrios en vías de transformación social. Aún falta mucho ejercicio de reconocimiento en ciudades, como Medellín, donde —en opinión de la cineasta Sabine Sinigui<sup>3</sup>— tienen poca sensibilidad hacia estos temas.

Otro país que tiene conexión con Chiapas es Argentina. En esta nación, existe un menor número de videoastas indígenas que tratan de fortalecer lazos identitarios, capturar voces e imágenes de localidades; los temas constantes son la migración, infancia, medio ambiente y afro descendencia; mediante la práctica audiovisual y desde la recepción y producción de narraciones propias trasladadas al video, existen espacios significativos como la Muestra Latinoamericana de Cine Indígena y Comunitario Arandu. La producción audiovisual indígena en este país aún es limitada.

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada en Medellín, Colombia, agosto, 2016



Un país que posee fuertes lazos con Chiapas en cuanto a colaboraciones es Chile, en donde el cine político o militante es persistente. Los videos se caracterizan por retratar situaciones de conflicto mapuche u otras etnias; cuenta con una rica variedad de producciones documentales (es uno de los países que junto a Bolivia, Brasil y México tiene mayor producción audiovisual), animación y ficción, así como escuelas y talleres de cine y video dirigidos para comunicadores indígenas, por ejemplo, la Escuela de Cine y Video Comunicación Mapuche, Aylla Rewe Budi y Lulul Mawida (donde la mayor parte de la producción es dirigida por mujeres). En el caso de Chile, la denominación cine o video indígena, no causa problemas al referirlo en investigaciones, muestras o festivales; los videoastas han permanecido con esta designación.

Brasil, es el país con más avances en este tema; el proyecto Video Nas Aldeias (1987), liderado por el antropólogo y activista Vincent Carelli, es el más activo y mayor impulsor de varias generaciones de videoastas que han logrado difundir sus grabaciones en distintos países. Sus logros incluyen un programa de televisión, biblioteca, una red de circulación de los videos, talleres para capacitar a habitantes de distintas regiones del país y una asamblea anual de videoastas indígenas. Otro proyecto importante es el efectuado por el antropólogo Terence Turner, quien instruyó a los kayapó en la grabación y edición de videos en 1990. Brasil, cuenta con numerosa cantidad de videoastas y producciones audiovisuales que van desde el documental, videocartas, ficción y animación.

Donde usualmente se genera un diálogo entre directores y localidades acerca de los temas, contenidos y producción de un video, es en Bolivia; las asambleas, son los sitios en los que se dan las interacciones entre realizadores y el público. Las comunidades examinan y hacen comentarios de la grabación —discuten el material sin edición—, en estas recrean y cuentan sus historias sobre situaciones pasadas y presentes; tienen el objetivo de exponer el contexto propio para nuevas generaciones. El relato en primera persona y la *voz en off* son muy utilizados. El impulso a las producciones, lo han otorgado organizaciones como el Centro de Formación y Realización Cinematográfica y personas que tienen una colaboración directa con los videoastas, tal es el caso de Iván Sanjinés. Lo que caracteriza el trabajo de los directores bolivianos, es un proyecto comunitario donde el realizador asume el rol de “responsable” para llevar a cabo el propósito audiovisual de una localidad.



Las concordancias que tienen estos países con el contexto mexicano se da en torno a los procesos de transferencias de medios, los cuales comenzaron a finales de los años ochenta y principios de los noventa por iniciativa de organizaciones o antropólogos que facilitaron la apertura a documentales de movilizaciones sociales y propuestas derivadas de demandas organizacionales; un caso muy similar al de México es Colombia, donde las producciones provienen de experiencias de formación no continuadas, en su mayoría talleres y cursos que impartieron profesionales, expertos en documentales derivados de organizaciones gubernamentales. Los realizadores indígenas también se adhieren a estructuras gubernamentales, no gubernamentales, universitarias y de escuelas de videografía locales o globales; sin embargo, en el país sudamericano todavía son escasos los realizadores que han cursado estudios universitarios.

Asimismo, las narrativas en Colombia difieren a las de México, ya que están centradas a los efectos de la guerrilla, el conflicto armado; también existen muchos productos audiovisuales que están olvidados en archivos fílmicos y de los cuales el público tiene escaso interés. Colombia, utiliza el video como una herramienta pedagógica, para enseñar a niños a través de talleres y series de animación para la preservación de la memoria y la lengua —en Chiapas, María Dolores Arias y Samuel Ávila han incentivado la práctica de las videocartas, pero aún es inaugural, Oaxaca es el estado mexicano con más producciones de este tipo—; la sensibilización de niños y jóvenes es prioridad. Son trabajos más específicos que tienen apoyo, principalmente de países europeos, por ejemplo, el proyecto Shaman Videohistory Project, enfocado a la videografía de medicina y médicos tradicionales.

Al igual que en México, en los países antes descritos, el nacionalismo estuvo al frente de los objetivos de los proyectos de transferencia. Las narrativas que se atribuían en los videos —antes de la transferencia de medios en localidades—, ponían de relieve la voz de un narrador que describía las actividades de las localidades; tenían el objetivo de transmitir la transformación de los indígenas por medio de la educación, la industria y la religión. Actualmente, las obras latinoamericanas comparten características comunes, ya que los directores se consideran una comunidad de personas que persiguen fines semejantes: “dar voz e imagen a las localidades” en un escenario nacional e internacional. En todas existe un proceso colaborativo con cineastas, antropólogos e investigadores.





Pero más allá de estas semejanzas, también existen particularidades y diferencias en temáticas y procesos de creación.

#### **4.1.2 Usos sociales del documental**

La diversidad de la producción documental en Chiapas se puede vincular —e incluso se confunde—, principalmente a dos géneros: el filme antropológico, que incorpora ópticas delimitadas del mundo indígena, donde mantiene un punto de vista que persigue ser un registro descriptivo y objetivo de los hechos que se retratan; y el filme involucrado con causas indígenas, que busca un enfrentamiento de situaciones específicas de transgresión de los derechos elementales de las personas y los pueblos, o que son parte de opresión social, política y económica.

Con el avance de los años —de cierta forma— los contenidos han cambiado, los medios audiovisuales eran poderosos artefactos que servían para promover la identidad nacional, difundir lo exótico, y hasta puntualizar o improvisar diversos entornos. Por casi tres décadas se ha formado un movimiento que tiene altibajos, pero se ha mantenido constante, el cual han nombrado y es mayor conocido como “cine y video indígena” —investigadores, documentalistas y antropólogos lo denominaron así—. Este tipo de producción, trata de poner la herramienta audiovisual para la expresión propia y para el aprovechamiento de un efectivo progreso de las localidades. Las maneras en que el video se utiliza y aprovecha son numerosas, desde prácticas locales, grabaciones para enviar comunicados o mensajes a otra persona —videocartas—, hasta la conformación de redes, colectivos y festivales interculturales en los que conocen, intercambian, discuten, comparan y complementan perspectivas, procesos, técnicas y proyectos en el ámbito de la comunicación y la narración de los pueblos indígenas.

El cine y el video con la tecnología que involucra, están activos en las localidades; se emplean para el registro de celebraciones y vida cotidiana, para comunicarse desde las localidades hacia otras partes del país o con familiares que han emigrado a E.U.A. o a otros países; para conversar y analizar algún problema que buscan razonar o dar solución; para exteriorizar su sentir y pensamientos sobre su herencia lingüística y cultural y en el entorno en el que coexisten.



Como si se tratara de la construcción de una memoria colectiva almacenada en una base de datos, los videoastas también graban fiestas patronales, procedimientos de siembra y cosecha, las prácticas basadas en los conocimientos de médicos y parteras tradicionales, el proceso de elaboración de distintos productos artísticos, culinarios y deportivos, como los juegos de básquetbol—muy popularizado en las localidades—, así también eventos sociales como bodas, bautizos y funerales; eventos políticos como los cambios de autoridad, discursos; eventos artísticos en donde se dan a conocer interpretaciones de música tradicional y creaciones de videos en torno a piezas musicales de rock o rap compuestas por jóvenes indígenas, en el cual invitan a reflexionar y a conocer su expresión a través de la música, también como una forma de exponer sus motivos y los prejuicios que giran en torno a esta actividad artística, por ejemplo, que los jóvenes son indiferentes o irrespetuosos con los usos y costumbres de su pueblo.

El pensamiento, saberes, símbolos, maneras de ver la vida, expresiones artísticas, formas organizativas, las maneras de relacionarse con la naturaleza, narraciones, sentimientos, problemáticas, religiosidad y las lenguas de las localidades se establecen en video y esporádicamente en cine. No obstante, el contenido de los productos audiovisuales comúnmente no suelen transmitirse por televisión, o si circulan, se hacen en programas especiales como *De raíz luna*, coordinado y conducido por el poeta y periodista Mardonio Carballo; algunos espacios en el Canal 22 y en el programa regional *La voz de nuestras raíces*, producido y transmitido por el Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía. Los videoastas buscan espacios alternativos de difusión, principalmente en festivales nacionales e internacionales como el Festival de Toulouse, Francia, que desde marzo de 2006 dedica una extensión para emisiones de videos en lenguas indígenas.

La preocupación por los accesos, los usos y la toma del audiovisual en el contexto latinoamericano, particularmente en México, se conecta a un conglomerado de conceptos: narración, imagen, políticas culturales, apropiación, mediatización y brecha social. Las metas que pretenden obtener y alcanzar los productores van encaminadas al fortalecimiento de la identidad, involucrar a la comunidad para facilitar acciones y responder a códigos colectivos.

Debido a la accesibilidad que ceden los medios digitales, son diversas las experiencias donde son las propias localidades que intervienen en todo el proceso de



creación del producto audiovisual —no en todos los casos— por lo que existe un audiovisual comunitario propiamente referido. La participación se da desde el instante de la elección del tema, en la resolución sobre la forma de aproximarse al contenido, colaboradores y ambiente, así como la organización del equipo técnico y humano de producción, en la distribución de labores y en la determinación de los métodos de difusión y circulación. El medio videográfico es utilizado por personas hablantes de lenguas indígenas de América Latina y alrededor del mundo como algo constituyente, que forma parte de sus organismos, de sus medios de comunicación, expresión cultural, social y política.

#### **4.1.3 ¿El video documental como recurso de reivindicación cultural o atractivo turístico?**

La comunicación “indígena” es un tema que no se profundiza en las estrategias políticas y económicas de las organizaciones; cabría mejor en el concepto de “voluntariado”, ya que hay cierta oposición a que se torne comercial. Tal como indica Hall (2010), los estudios culturales reflexionan desde el poder, la hegemonía y la cultura. Al enfatizar la estrategia de diferenciación identitaria, los directores buscan atraer las miradas, porque se puede decir que también “lo étnico” vende. Los videoastas asumen que el uso de la tecnología, no significa una pérdida cultural sino una negociación cultural. Los realizadores a pesar de que experimentan un estilo de vida urbano, estiman que aún estando lejos de su entorno, reivindican su pertenencia étnica, el respeto a la tierra y a su cosmovisión.

Casi todos los videoastas emigraron a la ciudad para obtener mejores y mayores niveles académicos y económicos, eso denota un estatus socioeconómico diferente a sus congéneres, por lo tanto, representan un fragmento de la comunidad. Los flujos migratorios permitieron el contacto con lo que tienen en su entorno, es decir, hacen uso particular de lo que ellos tienen enfrente, de lo que proviene de la globalización; es un consumo digital, que utilizan para estar dentro de esos formatos urbanos en las redes sociales, virtuales, etc. Si “la cultura es caracterizada por la rápida globalización, considerándola como un recurso” (Yúdice, 2002: 23), la globalización promueve el contacto entre los pueblos y posibilita las migraciones. Los videoastas, al posicionarse de herramientas audiovisuales ejercen un proceso de poder comunicativo.

Por lo tanto, la cultura también se utiliza como persuasión para promover el desarrollo de la economía y el turismo. Las costumbres, las actividades cotidianas y otros



usos significativos son reunidos para promocionarlos como recursos al turismo y a la creación de empresas que aprovechan el patrimonio cultural. De acuerdo a lo que dice Yúdice:

En la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales, como sucede en la creación de la tolerancia multicultural y en la participación cívica a través de la defensa de la ciudadanía cultural y de los derechos culturales por organizaciones similares a la UNESCO, sea para estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano y la concomitante proliferación de museos cuyo fin es el turismo cultural (Yúdice, 2002: 24).

En relación a lo que dice el autor, casi todos los proyectos que son financiados por organizaciones prescriben a los directores, modelos para que obtengan el financiamiento; se limitan a secciones particulares de la cultura. La cultura es percibida como una diferencia que funciona como recurso (becas para cineastas o videoastas indígenas).

En la mayor parte de México, los productos son manejados por estándares de los lineamientos organizacionales, así como su difusión. Aún no se tiene una autonomía (aunque hay algunos casos en los que sí) de la creación audiovisual. No se puede dejar de lado que también la cultura ha servido para conseguir beneficios dentro de las localidades, ya que al exhibir problemas, se demanda como un recurso para establecer la valía de una acción aprehendida por un acto de testimonio. La cultura es utilizada como un recurso para alcanzar un objetivo, sea político, cultural o social.

#### **4.2 Posición política, ética y cultural del realizador**

Desde 1994, en el comienzo del proyecto de transferencia de medios del INI, hasta la fecha se han concretado muestras audiovisuales en las comunidades. Particularmente, el centro de video indígena de Oaxaca efectuó diversas proyecciones a lo largo de distintos municipios; los realizadores junto con los asesores transportaban el equipo idóneo para mostrar los documentales en canchas de básquetbol o en los atrios de iglesias. No solamente se limitaban a proyectar videos de Oaxaca, sino también trabajos de Chiapas y otras regiones de México, al igual que de otras partes del mundo, como Brasil y Bolivia donde mostraban procesos culturales similares. Las personas se sentían identificadas o en desacuerdo conforme veían los materiales audiovisuales. Estas producciones buscaban un punto de comparación para que los habitantes reflexionaran distintos aspectos, tales como la exigencia de los derechos, la identidad o los procesos de lucha.



Con respecto a utilizar la voz e imagen de otros, sea o no indígena, los realizadores concuerdan que hacerlo sin la autorización y aprobación de los integrantes en cuanto al empleo que se hace de la misma, desde la producción y postproducción del mensaje, no está dentro de sus criterios por que además afecta su imagen como captadores de lo que acontece en su entorno y esto llevaría a una pérdida de confianza de los sujetos que apoyan estas producciones —muchas veces sin pago alguno—. Para ellos, la ética está en primer plano; se trata de un respeto hacia al otro, de normas de entendimiento, sobre todo cuando las personas aceptan ser grabadas.

Cuando los videoastas realizan un video documental de corte explícitamente político, cambian no solamente su conexión con la realidad, sino que incorporan otros horizontes: sus objetivos, el método de producción y difusión, al igual que la relación que erige con el espectador a través de un discurso videográfico —en relación a videoastas que se encargan de plasmar asuntos culturales y sociales—; porqué parte de la certeza de que el espectador es una pieza activa y crítica de la obra, un acto de intervención que completa el discurso.

Existe un nexo entre la imagen y la ética con la que se guían los directores, la imagen propone beneficios de análisis y argumentación; la ética proyecta la visión del realizador. La cámara como extensión de la sensibilidad humana, denota el entorno de la inquietud, valores y subjetividad de quien la maneja; el registro audiovisual proyecta la posición política, ética y cultural del director, quien lo usa como plataforma visible de las cosas.

El estilo certifica la visión sobre el entorno, así como la aptitud ética de dicha visión y la dialéctica que hay detrás de ella. En el nexo entre la cámara y el sujeto, surge una clara evidencia de la relación entre el estilo como técnica y un panorama moral (o perspectiva política). En razón de que los sujetos del documental —actores sociales y acontecimientos— tienen una vida que va más allá del marco de registro, la cámara y la mirada recurren a una secuencia de argumentos morales-políticos distintos a los que se afilian al género de ficción.



La cámara contempla y presenta testimonios para provocar sentimientos. Estos testimonios requieren un discurso para que se puedan interpretar; la cámara es más que una observadora, se relaciona con el acontecimiento y estimula la acción. Cuando el realizador decide posicionar la cámara fija, esta solamente ejerce un punto de vista, establece una zona de observación y se aleja de los sujetos grabados.

El manejo de la cámara, también considera el papel ético del realizador, quien debe saber en qué momento puede encender la cámara y cuándo apagarla; la posición del mundo, las prioridades personales y el bagaje cultural, social y político intervienen en lo que ve y en cómo lo ven. Tres componentes son básicos para entender el proceder de la producción: el productor, el proceso de elaboración y el producto. La reflexión en el procedimiento de un documental se construye de tal manera que el espectador adjudica que los tres componentes conforman un conjunto análogo. El director incluye su voz y mirada para comunicar sobre su contexto y la situación de su lugar de origen, la metodología que emplea comprende la historia que narra y el ambiente que observa.

#### **4.2.1 Relaciones y participación al interior y exterior de la comunidad**

La participación de los habitantes de una comunidad en producciones audiovisuales, normalmente traslada que tomen con formalidad el argumento mostrado; en particular aquellas que manifiestan en grabaciones de manera explícita un asunto político. Las situaciones en los que más se implican son las de preproducción y rodaje.

Dentro de la producción, los realizadores deciden los modos de representación que pretenden impregnar en la historia. Como describe Bill Nichols (1997), en las categorías de clasificación del cine, el cineasta que quiere filmar la vida tal como es, debe ser como una “mosca en la pared”, debe pasar inadvertido por los sujetos y no interferir en los acontecimientos que filma —como sucede en *Y me vine a San Cristóbal* o *Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales*—. Es un estilo meramente observacional en el que el director toma distancia del evento que registra. Nichols, también expone el *modo interactivo*, que hace referencia a la participación del director en la práctica; de la misma manera se encuentra el *modo reflexivo*, en donde el realizador analiza la interacción entre la cámara y los sujetos grabados (*La selva negra* de Saúl Kak entra en esta categoría).



Los videoastas siguen los modelos del *cinema vérité* y del *direct cinema* (tal como lo hacían los asesores del INI). El primero se refiere a la comunicación entre el director y el sujeto grabado; apertura la participación de ambos en el proceso de rodaje. El segundo, describe una grabación sin intervenciones, tal como acontecen las acciones. Los dos modelos no muestran la totalidad, expresan su particular y limitada visión; una realidad que se origina a partir de una experiencia o de un proceso de investigación.

Existe una negociación entre el realizador y los sujetos, consideran políticas y éticas, algunos sujetos grabados participan como objetos de representación y otros como protagonistas activos en la disposición de construcción del documental. Sin embargo, algunas personas piensan que sus imágenes serán lucradas o que los directores obtienen beneficios a costa de ellos, otros esperan una indemnización económica por su colaboración. Asimismo, hay personas que no aceptan participar porque afirman que intervenir en la producción o en la práctica de una escena puede conllevar peligro a sus vidas, por ejemplo, curanderos o sujetos que tienen cargos religiosos.

Aunque las negociaciones siempre están presentes entre los videoastas y la localidad, se da cierto distanciamiento en la nueva generación de directores. Esto sobrelleva a que cada vez, muchos de los jóvenes trabajen temas sobre un personaje en particular y dejen de lado las voces de la localidad —si bien no todos, sí la mayoría—; lo que pone en contradicción lo que ellos mismos propagan: dar voz a la localidad, exaltar las opiniones de los que son ignorados.

Durante el proceso de investigación, los videoastas suelen utilizar los enfoques *emic* y *etic*, los cuales pueden ser complementarios. Acontecen casos que al exhibir el producto en la región donde se grabó, las personas no suelen prestar mucha atención, pues consideran que muestran algo cotidiano, lo habitual, algo que es normal, que se ve todos los días; por otra parte, algunos miembros opinan que es interesante ver sucesos y sus rostros reflejados en pantalla. Entran en un proceso de socialización.

Suele suceder que algunos investigadores registran y se retiran, y en mejor de los casos, hacen llegar copias de las grabaciones (los trabajos solo reflejan la perspectiva del director o de la institución donde se ocupan). Esto tampoco se aleja a la realidad de algunos realizadores indígenas, aunque también hay quienes se encuentran incluidos en procesos comunitarios y toman en cuenta cómo se verán los sujetos e impresión del





producto en el interior de la comunidad. El mensaje del documental generalmente es extendido, se consideran las opiniones de todos los que participaron en el; por ejemplo, si se trata de un ritual o de un rezo, el director sigue todo el proceso, hace hincapié en cada elemento que compone tal hecho, ya que los miembros notarían la falta de cualquiera de ellos o también se darían cuenta de la omisión de alguien que participó; esto podría ser dilucidado como una falta de respeto.

Los miembros también son celosos de lo que registra la cámara, por eso el director media para explicarles que no lucrará con las imágenes, explica que es un trabajo de una organización o de un trabajo en particular; manifiesta los pormenores para obtener el acercamiento a la localidad y no tenga problemas durante el rodaje, ya que los sujetos suelen pensar que venderá el producto audiovisual. Existe cierta resistencia al retrato, la capacidad negociadora del videoasta se hace evidente. A veces, pasan días para que la autoridad de la comunidad permita grabar o las personas accedan a ser entrevistadas.

Después de que el material audiovisual está finalizado, algunos directores lo muestran a la comunidad (por acuerdos que hacen desde el principio de las grabaciones); comúnmente dan su punto de vista, dicen que está bien, que está mal, corrigen, celebran, etc. Contrario ha ambientes externos a la localidad, los miembros no se cansan de ver tres horas o más del registro audiovisual. El director o el equipo se fortalece con la confianza o cercanía que generan con la comunidad; sin embargo, aún falta un proceso de sensibilización más completo, donde las comunidades sean más receptivas a procesos o proyectos que buscan incrementar la comunicación y la cultura a través de los medios.

La colaboración de los integrantes de localidades indígenas en la producción audiovisual, desde que inició el proyecto de transferencia de medios, han participado de manera implícita y explícita en los documentales. El INI trató de dar capacitación de manejo y técnicas videográficas para que “se apropiaran de los registros y pudieran contar su realidad”; sin embargo, éstas producciones se adaptaron a los planes de los asesores y se sujetaron a los lineamientos de la organización financiadora; los documentales fueron poco conocidos, debido a que en los 90’s no había foros abiertos para su divulgación. No obstante, este proyecto asentó las bases y el interés para que miembros de las localidades (adheridos a instituciones) participaran en otros proyectos audiovisuales.



Algunos de los productos audiovisuales eran desconocidos por los integrantes de los pueblos donde se habían realizado. No había conocimiento del trabajo de los directores, por tal motivo en la actualidad, varios ven contaminados su entorno con elementos externos y son renuentes a que sean registradas sus acciones. Aunque también hay personas que aceptan que su historia sea difundida —en diferentes casos, son los familiares o amigos de los videoastas quienes participan en el video—. Contrario a Bolivia, en México (en particular Chiapas) no hay una interacción con toda la comunidad, no hay asambleas donde se discutan temas o el contenido de videoproducciones; estos se hacen a partir de las necesidades de las organizaciones, del propio realizador o de un fragmento de la localidad.

#### ***4.2.2 Transición entre el campo y la ciudad: Migración y procesos adaptativos***

En su relación con la ciudad, los videoastas cambian y se adaptan de muchas formas a la metrópoli, al tiempo que inquieran conservar su identidad, sus características culturales y su conexión con la localidad de origen. Del mismo modo, han modificado sus necesidades y perspectivas de vida, pero reestructuran sus tácticas de propagación económica y cultural. Los procesos migratorios se dan en todos los realizadores, dejan su comunidad para realizar estudios, trabajar, exhibir sus obras, etc.

El director dota de nuevos significados y percepciones a los modelos foráneos y posteriormente los transforma por medio de la incorporación de los suyos. Al migrar conjuga en la interacción con otros conocimientos, otros saberes y prácticas. Asigna nuevos significados a la dinámica videográfica, realiza una elección dependiendo de sus intereses y menesteres, aspecto que conlleva la aproximación del uso del video desde una intencionalidad política. El hecho de que todos los videoastas hayan migrado, implicó el tránsito de ideas, experiencias, significados e imaginarios culturales; a partir de esos procesos comenzaron a resignificar su pertenencia.

Por otra parte, la nueva generación de videoastas, nacieron en la ciudad (principalmente en San Cristóbal de Las Casas), o bien migraron desde su infancia, así que su socialización se dio a partir de un entorno urbano. De la misma manera, tienen habitualmente la conveniencia de viajar a distintos lugares del mundo, conocer e interactuar por cortos o largos tiempos en esos ambientes.



Todos los realizadores tienen estudios superiores (generalmente en ciencias sociales y humanísticas). La educación formal les ha permitido hablar el castellano, además de su lengua materna; sin embargo, algunos de ellos, no aprendieron a hablar la lengua desde pequeños, fue en su juventud que se socializaron —los padres no les enseñaron la lengua por miedo a discriminaciones— por lo que a veces son apreciados como mestizos dentro de la comunidad. Asimismo, sus indumentarias y costumbres son más próximas a las personas que viven en la ciudad, que a las precedentes generaciones; aunque muchos practican usanzas y valoraciones de la localidad, el imaginario cultural sigue vigente en su diario vivir.

Ninguno de los videoastas labora en oficios que habitualmente desempeñan los miembros de una comunidad (campesinos, ganaderos, agricultores, artesanos, etc.). En el caso particular de esta investigación, todos los realizadores tienen un trabajo en la ciudad, comúnmente en organizaciones sociales y frecuentemente en el área de comunicación. Sin embargo, hay videoastas que tienen un nexo más fuerte con su comunidad al contar con casa, cultivos y familia que vive en el ambiente rural. Contrario a los jóvenes que aún son estudiantes universitarios, no tienen un trabajo remunerado pero viven regularmente de becas o premios otorgados para sus proyectos; están más enfocados en emprender una carrera audiovisual, debido al tiempo, ocupaciones personales y las oportunidades que se han otorgado en los últimos años a la videografía mexicana.

#### **4.2.3 Memoria colectiva: Identidad étnica**

La identidad, en años posteriores implicó una situación de punto fijo, tanto del pensar como de la acción, se veía como algo que ya se tenía, pero ahora estos preceptos han cambiado. Como idea central se parte de las opiniones referidas por Stuart Hall (2003), quien enfatiza que las identidades tienen que ver con asuntos vinculados al uso de elementos de la historia, lengua y cultura en los procesos de devenir y no de ser. No se refiere a quiénes son o de dónde vienen, sino en que podrían transformarse, cómo han sido representados y cómo les concierne esto en la manera de representarse. En efecto, las identidades, se establecen dentro de la representación y no desde fuera.

En concordancia a la opinión de Hall (2003), sobre que las identidades se funden dentro del discurso y no desde el exterior, estas se producen en entornos históricos e institucionales, mediante estrategias y discursos. Asimismo: “Emergen en el juego de



modalidades específicas de poder y por ello son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida” (Hall, 2003: 20). Las identidades se originan a partir de la diferencia, de la relación con el otro, por ejemplo, a través de la interacción con el otro, se dan cuenta que son catalogados como indígenas; es un constructo de los discursos que se han difundido a través de los años, como una forma de adhesión a un territorio y por ende a un grupo; supone una categoría socioculturalmente fundada, donde las personas son conscientes de su identidad hasta enfrentarse a un entorno cultural diferente.

Los videoastas se han alejado de la indumentaria, las prácticas familiares, médicas y alimentarias, y en cierto sentido de la lengua por vivir en la urbe; sin embargo, esto no significa la pérdida de su identidad, su matriz sigue siendo la conexión con la localidad. Aún subsiste en ellos la concepción de “diferentes”, al asumirse como los custodios de saberes y patrimonio cultural instituido por sus ancestros. Desde el punto de vista de los realizadores, no se asimilan como indígenas, ni como mestizos por que el “concepto indígena” es una creación de la conquista. Aunque, la diferencia es esencial para el significado, sin ella este no podría existir; indígena o no indígena, la diferencia con los otros lo atribuye el significado y esto depende de la interacción entre opuestos socioculturales.

Los videoastas, se plantean frente al resto de la población como un grupo distinto. Muchos están en contra de las denominaciones “indígena”, “etnia” o “aborigen”; para ellos es mejor que los nombren tzotzil, tzeltal, zoque, etc., ya que al utilizar otros conceptos, opinan que los separan, clasifican respecto a otros seres humanos y les confieren una filiación evocada a identidades relacionadas al territorio y al tiempo. También, pretenden alejarse completamente de la imagen del indígena como sujeto de la argumentación nacional, de un objeto museológico o como una persona que preserva sus arraigos culturales. Los realizadores no se nombran indígenas, son denominados así, como lo externa el video *La pequeña semilla en el asfalto*, donde cuatro jóvenes exponen sus experiencias a partir de la migración y posterior adquisición selectiva de elementos culturales ajenos, como es el caso de la cámara de video.

El discurso sobre etnias está construido a través de un aglomerado de oposiciones mestizo-indígena; resalta características sociales y culturales, “el argumento aquí es que



la cultura depende de dar significado a las cosas asignándolas a diferentes posiciones dentro de un sistema de clasificación. La marcación de la “diferencia” es así la base de ese orden simbólico que llamamos cultura” (Hall, 2010: 421). Se tiene en cuenta que la cultura crea una atmósfera donde los videoastas se afirman y sienten un sentido de pertenencia e incorporación, que a través de la herramienta del video pueden registrar imágenes en búsqueda de elementos propios.

Los realizadores indígenas encuentran en el audiovisual un retorno a su localidad, de esta manera, a través del video narran historias en sus propias palabras y gracias a diversos organismos, festivales e internet difunden y continúan en esta ocupación. Por medio de las relaciones sociales que implican instituciones de gobierno, directores independientes, antropólogos, activistas, patrocinadores y directores de cine y video indígena, los videoastas logran un mayor flujo de información y conexiones con sujetos que comparten intereses y prácticas semejantes.

### **4.3 Difusión de los productos audiovisuales**

Los medios electrónicos han impulsado el alcance de las producciones a nivel nacional e internacional. Gracias a plataformas digitales como Facebook, Vimeo, Youtube, Twitter, los trabajos audiovisuales han fomentado la colaboración entre videoastas de otras naciones y la recaudación de recursos monetarios para la realización del registro audiovisual. También, han propiciado a que Chiapas no se vea solamente como la tierra de zapatistas, sino que cubre otras temáticas y problemáticas.

En lo que concierne a la etapa de difusión, aunque es limitada, las instituciones tanto estatales como internacionales tienen un peso elemental. Algunas producciones son divulgadas en internet, pero esto tiene la acotación de llegar a centros urbanos porque en las comunidades el acceso a internet, e inclusive a computadores es restringido, lo que se antepone es la radio. Se está aquí, frente a lo que se considera el mayor límite del video indígena.

Pese a que la difusión de los documentales es clave para que las imágenes se dan a conocer, estos son consumidos por un grupo muy definido de personas que están involucradas con el video o con las problemáticas indígenas; muy difícilmente interesan a un espectador promedio, ya que el estima de la mayoría de los espectadores se dirige a la



calidad técnica, la preponderancia audiovisual y a una estructura narrativa con ritmo y acción.

Aunque en menor medida que los años 90's, los documentales se enlazan a ciertos sectores. Todavía no existe una demanda suficiente y esto a su vez circunscribe la producción. El papel de los medios de comunicación es todavía muy cerrado. Los artículos que han sido difundidos en los medios más vistos del país son muy pocos, no obstante, su número acrecentó en los últimos años, al ser divulgados en ciertos canales y en programas específicos.

Dentro de este circuito de difusión, otro de los límites que restringe la incidencia que puede tener el video indígena es la falta de recursos, de sitios de circulación y de apoyo. Muchas de las producciones permanecen archivadas y por ende el circuito queda truncado y no se genera demanda. En tanto, las tecnologías avanzadas facilitan el desplazamiento transnacional, por ejemplo, el portal del National Museum of the American Indian (NMAI) en Washington D.C., presenta alrededor de 46 videos de realizadores mexicanos que plasman las experiencias desarrolladas en comunidades indígenas de Oaxaca, Chiapas, Guerrero, Sonora y Yucatán. Además de esta difusión que impulsa el NMAI, también ofrece programas de cine y exposiciones, así como el Native American Film + Video Festival, que resalta los trabajos creativos de realizadores indígenas.

Es así como la globalización y el uso de espacios electrónicos propician las integraciones locales y las coproducciones multinacionales, además de giras internacionales; muchas de las obras necesitan ser relacionadas con culturas específicas para ser comprendidas, habitualmente el conglomerado de producción forma parte de experiencias colectivas.

#### **4.3.1 Medios electrónicos**

Las tecnologías audiovisuales han avanzado tanto que permiten a los videoastas un uso más extenso de las tecnologías de la información y la comunicación, lo legitiman las numerosas páginas web, videos en red, blogs y Facebook, creados para demandar los derechos colectivos de los pueblos, la educación intercultural y sobre todo para divulgar sus producciones; así como para propiciar un espacio de saberes y experiencias compartidas entre pueblos indígenas y no indígenas de distintos países.



La razón de la apropiación de las tecnologías digitales por parte de los videoastas, desempeña nociones no solo comunicacionales, sino también para informar, analizar, debatir, denunciar, concertar y actuar. Este accionar que se ha efectuado con el uso de internet, páginas web y blogs, está destinado a la construcción independiente. Se hallan videoastas que tienen como estrategia de acción comunicativa —por medio de equipos de video, manejo de programas y demás tecnologías— proyectar o alcanzar una comunicación comunitaria para avanzar en los procesos de convivencia multicultural y el progreso de las condiciones de vida. Por ejemplo, han emprendido programas para traducción en idiomas mayas y guías virtuales de aprendizaje autónomo, de igual forma material didáctico.

La facilidad de acceso al ciberespacio se ha propiciado por la colaboración y ayuda de instituciones nacionales e internacionales que han destinado empeño para que ello sea viable. A nivel colectivo, una de las herramientas que ha irrumpido en las comunidades, son las radiodifusoras vía internet; aunque varias han desaparecido por carecer de recursos para conservar el proyecto. No obstante, los espacios que persisten han obtenido una sensación significativa en las recientes formas de comunicación entre las localidades.

Páginas web, blogs, redes sociales, podcasts, cuentas de Vimeo o Youtube son enlaces cibernéticos que comparten y trasladan conocimientos, cultura, arte, lengua y comunicación; por medio de estos espacios se difunden fragmentos del mundo indígena en vías de un proceso intercultural. La inserción y participación de las comunidades en las TIC'S, son primordiales para figurar en el pasaje nacional e internacional, no solo para ser distinguidos como tales, sino también para exteriorizar sus inclinaciones, cultura y necesidades dentro del itinerario del diálogo intercultural.

Sin embargo, los discursos no pueden apartarse de las circunstancias materiales en las que se componen, por lo tanto, aunque el poder simbólico de la interculturalidad política puede beneficiar el reconocimiento de las minorías y apreciar prácticas, la producción actual y las oportunidades de acceso a la tecnología se encuentran confinadas a un grupo considerablemente limitado de indígenas. Provisionalmente, si las circunstancias económico–sociales y las posibilidades de acceso a las industrias culturales de una numerosa parte de los indígenas no optimicen, será complicado llegar a una interculturalidad. Por tal motivo, no se ha llegado a una *cultura mainstream* donde los





videos alcancen a una numerosa cantidad de público, de producción y de un carácter comercial

En Chiapas aún faltan experiencias como la televisión por internet, como es el caso de los programas radiales y televisivos de Ccochacunca escuela rural N° 56022 en la localidad de Sicuani en Cuzco, Perú. Tal como refiere el periodista Edgar Gamboa (2017), Rubén Centeno Carrasco director de la escuela rural, implementó un programa para que los niños aprendieran a conducir y adquirieran técnicas básicas de producción audiovisual, con el objetivo de emitir noticias, efemérides, campañas de vacunación, consejos para respetar y cuidar el medio ambiente, entre otros aspectos. Este proyecto empezó en 2007, con la ayuda de organizaciones que han mantenido en pie la programación y capacitación de niños en el audiovisual; TV Ccochacunca, como se denomina, emite información a través de un canal de Youtube, emisiones que realizan cada fin de semana con una duración de una hora. Es una experiencia de video pedagógico.

Los medios electrónicos representan oportunidades para la subsistencia, desarrollo cultural y lingüístico de las localidades; los realizadores a través de estas vías han acrecentando sus perspectivas y visiones, les ha permitido difundir su trabajo no solo localmente sino a grandes escalas, a conocer distintos contextos y a la vez ha fomentado sus maneras de vivir interculturalmente en un universo cada vez más globalizado.

#### **4.3.2 Talleres y Centros de capacitación**

Si bien es cierto que los documentalistas tienen dificultades económicas para efectuar su trabajo, también hay organizaciones y redes que apoyan a divulgar estos materiales audiovisuales alrededor de México y otros países. Existe en el país un notable número de realizadores independientes, colectivos y festivales de video indígena. Las producciones videográficas se realizan generalmente con apoyos de organismos gubernamentales, no gubernamentales, proyectos académicos, proyectos estatales y nacionales, organizaciones regionales, centros de formación indígena y organismos internacionales de apoyo. Entre las instituciones que apoyan a las producciones de los videoastas chiapanecos, se encuentran: la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI),



Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

Todas las obras son resultado de talleres de capacitación en cine o video documental, por lo que en ocasiones se perciben imágenes desenfocadas; es más bien un ejercicio que una estética perfilada (esto se manifiesta en las primeras producciones). Los talleres y organizaciones que brindan apoyo a las producciones de videoastas chiapanecos se denotan en seguida:

Taller Cuéntamelo Filmando es una iniciativa que forma parte del Festival Internacional Cine en el Campo, creado por comunicólogas, antropólogas y biólogas. Desde 2008 el taller ha recorrido junto al festival, diversos estados de la república mexicana. Cuéntamelo Filmando es dirigido a localidades rurales y urbanas de México, en el cual se enfocan a temas educativos, ambientales y culturales, principalmente a jóvenes y adultos.

El propósito del taller es desarrollar la creatividad y el acceso a los medios de comunicación, para que permita a miembros de localidades expresar sus inquietudes y necesidades en relación a problemas socioambientales que atañen a sus entornos. Asimismo, impulsa el proyecto Compartiendo el saber maya, dedicado especialmente a habitantes hablantes de lenguas indígenas en Yucatán. Las producciones están conformadas por cortometrajes y son asesoradas desde el origen de la idea hasta la edición. Tanto el festival como el taller cuentan con socios y colaboradores que hacen posible la iniciativa, entre ellos está el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Fondo Nacional para las Culturas y las Artes, Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación, la Universidad Iberoamericana, entre otros.

Otro proyecto que forma y estimula la práctica audiovisual en espacios para la capacitación es el Campamento Audiovisual Itinerante CAI de la asociación Calenda Audiovisual, que desde el 2011 provee asesorías. Su sede es Oaxaca y año con año realiza recorridos a distintos municipios de ese estado para desarrollar habilidades artísticas a niños y jóvenes; bajo el soporte económico y técnico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, así como de la organización Ojo de Agua Comunicación, el CAI mantiene una constante formación, promoción y difusión a través de talleres y de la red de cines comunitarios denominados Aquí Cine.



El CESMECA ofrece cursos y talleres temporales sobre el manejo y técnicas de video documental. En la Universidad Intercultural de Chiapas, también se imparten talleres de cine documental con profesores del Centro de Capacitación Cinematográfica A.C. De la misma forma, la Escuela de Cine Documental de San Cristóbal de Las Casas, con el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía, la casa productora mexicana-francesa Terra Nostra Films y el Proyecto Difa Alternativas y Actualización A.C., facilita cursos de actualización. En el foro cultural independiente Kinoki, se da este taller para fortalecer el género documental, así como para brindar enfoques teóricos sobre el proceso de producción durante un período de ocho meses, dirigido a estudiantes y egresados de licenciaturas orientadas a los medios audiovisuales. Un programa de formación donde han surgido varios videoastas jóvenes es Ambulante Más Allá (AMA), una iniciativa de la organización Ambulante A.C., el taller ha capacitado a más de 100 jóvenes provenientes del sur de México y Centroamérica desde hace cinco años.

El proyecto que más incentivos a otorgado para que se sienten las bases del género documental al interior del país es el CCC con Patas, programa que ofrece clases de cine documental con mayor énfasis en Chiapas y Oaxaca, ya que cuentan con alumnos hablantes de lenguas indígenas. Este programa forma parte del Centro de Formación Cinematográfica, con el soporte financiero de instituciones gubernamentales y no gubernamentales como Mundos Inéditos, Promedios de Comunicación Comunitaria, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología (CIESAS), entre otros. Los módulos son intensivos y tienen una duración de 23 días, son teóricos-prácticos diseñados para que los integrantes adquieran herramientas básicas del género documental.

El Centro de Capacitación Cinematográfica realiza asiduamente convocatorias para preproducción, producción, postproducción y difusión. Muchas de las ayudas que consiguen los videoastas se dan por medio de estos talleres. Aunque en los talleres no falta la inconsistencia e inestabilidad de algunos alumnos, la mayor parte de ellos se ha interesado en proseguir en la especialización del videodocumental para preservar y aumentar sus conocimientos en ese género y aplicarlos en sus localidades.

Todos los talleres son fuentes generadoras de videoastas, la mayoría son gratuitos y tienen un cupo de alrededor de 20 personas de entre 16 a 30 años de edad. El aumento de la producción videográfica se manifiesta, en parte, por el ingreso de la era digital, pero



también tienen un papel fundamental las instituciones gubernamentales y no gubernamentales que fomentan a través de talleres, festivales y fondos el cine y video.

No obstante, que las clases son enriquecedoras para los jóvenes que empiezan en la producción, los alumnos tienen problemas para terminar las películas, porque no hay ninguna remuneración económica y por tal motivo tienen que ajustar sus lapsos de espacio para coordinarlos con los talleres. El tiempo con el que cuentan es limitado porque algunos talleres tienen una duración menor a los 30 días y les exigen que la grabación finalice en una semana para después llevar a cabo la edición, por lo que los trabajos no tienen una estética bien definida.

Otra de las dificultades que existen para la profesionalización de cine o video, es que los realizadores deben hacer múltiples actividades (por ejemplo, dar clases o hacer videos institucionales) para mantenerse dentro de la práctica. Esto restringe forzosamente la producción, pero forja métodos de transmisión de conocimiento en el empleo de la tecnología. Se denota que el acceso a los estudios en video es considerablemente exclusivo para miembros de localidades que han migrado y han alcanzado niveles de estudios superiores. Por el momento, solo un pequeño grupo puede entrar dentro de una institución que les permite desarrollar lenguajes videográficos y meditar sobre nuevas representaciones.

#### **4.3.3 Organizaciones, festivales y muestras**

Las organizaciones realizan grandes esfuerzos para la permanencia de la actividad videográfica en el país. El cineasta Guillermo Monteforte es una figura clave en el desarrollo del video en el sur de México. Monteforte fue director y precursor del Centro de Video Indígena de Oaxaca (CVI), que se abrió como resultado del programa de transferencia del INI. El cineasta es también fundador y miembro activo de la organización de medios Ojo de Agua Comunicación; los inicios de esta organización se remontan en 1998 cuando Monteforte decidió, junto con otros cineastas del Centro de Video Indígena del INI, establecer una organización independiente de toda estructura gubernamental. Esta institución es la más antigua dentro del terreno videográfico, promotora persistentemente de la comunicación indígena y comunitaria. Ojo de Agua se dedica a producir videos audiovisuales y radiofónicos, así como talleres de capacitación técnica en comunidades indígenas de Oaxaca; tuvo un papel importante en la capacitación audiovisual de adherentes zapatistas en Chiapas.



Monteforte es ampliamente reconocido por su trabajo en la producción de video, formación de videoastas en comunidades indígenas y por su voluntad de reunir a productores indígenas para compartir conocimientos y discutir temas relacionados a las poblaciones, esto por medio de talleres. También, ha sido instructor para el desarrollo de las organizaciones de medios de comunicación.

En la actualidad, existe un considerable número de colectivos, realizadores independientes y festivales de video indígena en México que favorecen la difusión y articulación de proyectos entre videoastas; por ejemplo, en el estado de Michoacán se localiza una amplia actividad de videoastas purépechas y programas de colaboración entre universidades interculturales y centros de producción. Entre estas cooperaciones se encuentran Exe Video conformado por indígenas que elaboran documentales, talleres y música tradicional.

Otra iniciativa es Proyecto Migrantes Video Taraspanglish que ha proporcionado la formación de video para comunidades purépechas migrantes en Michoacán y Madera, California; su principal objetivo es generar un intercambio de obras entre dichos grupos. En Michoacán, se celebra el Festival de cine y video Indígena de Morelia realizado por el Centro de Video Indígena; desde el 2005 efectúa este evento donde se crean mesas de debate, presentaciones y premiaciones de las obras de directores indígenas de todo el país. En este festival han intervenido varios de los documentalistas de Chiapas, los cuales exhiben sus obras, imparten conferencias y reciben premios.

Una de las primeras organizaciones que apoyó y sigue apoyando al video es la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Esta organización establece encuentros y festivales donde otorga premios a diversas producciones y realizaciones, ha tenido como sede a distintos países latinoamericanos como: Venezuela, Brasil, Bolivia, Guatemala, Chile y México. Está integrada por un extenso grupo de instituciones que fomentan la comunicación en comunidades indígenas.

CLACPI, celebra bianualmente el Festival Internacional de Cine y Video Indígena. Es el festival con más años que apoya la transmisión de documentales, desde entonces se han desarrollado en diferentes países, el primero tuvo lugar en México (1985), le sigue Brasil (1987), Caracas, Venezuela (1989), Lima y Cuzco, Perú (1992), Santa Cruz, Bolivia (1996), Quetzaltenango, Guatemala (1999), Wallmapu, Chile (2004), Oaxaca, México



(2006), La Paz, Bolivia (2008), Quito, Ecuador (2010), Bogotá, Colombia (2012), Chile (2015) y Guatemala (2017). CLACPI, agrupa a representantes de diversas organizaciones indígenas y no indígenas de varios países de América Latina, que a modo de red, efectúan diversas actividades de colaboración, intercambio y apoyo recíproco en comunicación, así como en la capacitación, producción, difusión de cine y video.

Oaxaca fue la primera ciudad en la que se implementaron talleres videográficos. En la actualidad se han constituido varias organizaciones de medios de comunicación independientes, uno de los organismos más prolíficos es TV Tamix, el cual ha producido programas de difusión en zapoteco y mixe a las comunidades de esa región. Casa de la Mujer Rosario Castellanos, es otra de las instituciones que utiliza el video en sus obras para reclamar los derechos de las mujeres indígenas.

En Yucatán desde 1998, la organización Yoochel Kaaj establece talleres de video para jóvenes de comunidades mayas. Estos trabajos circulan en las comunidades donde son filmados y en lugares cercanos. Yoochel Kaaj también organiza un festival regional anual llamado Geografías Suaves, con iniciativas que alcanzan regiones fronterizas con Guatemala y Belice. A partir de 2011, Yucatán cuenta con su propio festival, el Festival Kayché Tejidos Visuales, allegado a temas de migración, soberanía alimentaria, autogestión y saberes indígenas.

En el estado de Guerrero, las organizaciones: Promedios de Comunicación Comunitaria, el Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan y la productora independiente Ojo de Tigre Comunicación / Mirada India, han incluido en su trabajo el video en beneficio de los derechos humanos.

Específicamente en Chiapas, la Organización de Médicos Indígenas del Estado de Chiapas (OMIECH), tiene en su haber su propio equipo de video en el departamento de comunicación liderado por el videoasta y antropólogo tzotzil Pedro Agripino Icó Bautista. Es una ONG fundada en 1983, estimada como la organización de médicos indígenas más antigua y mejor consolidada del país, conformada por médicos tradicionales indígenas y mestizos. La organización cuenta con un museo donde se exponen plantas medicinales y muestras de prácticas que realizan las parteras, conjuntamente existe una farmacia donde se pueden adquirir distintos medicamentos naturales.



Sna Jtz'lbajom Cultura de los Indios Mayas (La Casa del Escritor), es una de las organizaciones independientes más antiguas que fomenta la preservación de la lengua materna y la cultura indígena del estado de Chiapas. Esta cooperativa con su compañía de teatro *Lo'il Maxil*, (Bromas de los Monos) ha logrado recorrer buena parte de la república mexicana y los Estados Unidos de Norteamérica; representan obras tradicionales de diversas comunidades.

La Escuela de Cine y Video Mundos Inéditos, A.C., es iniciativa del videoasta tzotzil Pedro Daniel López López, quien junto a otros videoastas ha impulsado desde el año 2010, talleres de iniciación del género documental para jóvenes indígenas. Estos talleres son impartidos por profesores del Centro de Capacitación Cinematográfica A.C. Pedro Daniel hace la vinculación con este y otros centros de capacitación para que profesores de la Ciudad de México transmitan conocimientos acerca del video en comunidades indígenas de Chiapas; cada año el videoasta promueve proyectos con el objetivo de que nuevas generaciones ejerzan el uso de este instrumento.

Ambulante A.C., es una organización fundada en el 2005 que apoya a la enseñanza y difusión del género documental. Organiza un festival con el mismo nombre que recorre cada año distintos estados de la república mexicana, en el cual promocionan realizaciones independientes de diferentes países; el Festival Ambulante, alberga distintos documentales sobre temas sociales, políticos y culturales. En el 2012 integró el programa Ambulante más allá, en donde se incluyen talleres para capacitar a más de treinta jóvenes en la producción de documentales. La mayoría de estos jóvenes son provenientes de pueblos indígenas. Actualmente llevan cinco generaciones formando a documentalistas, en estos talleres han participado varios jóvenes chiapanecos, entre ellos se encuentran: Bernardino López, Amelia Hernández, Juan Antonio Méndez, Cristina Vázquez, Maricela Culej, Ambrosiana Pablo, Néstor Jiménez, entre otros.

Otras organizaciones que promueven y capacitan a comunidades indígenas en Chiapas sobre el uso del video como herramienta de comunicación para dar a conocer sus pensamientos y problemáticas son: Las Abejas de Acteal, CONACULTA, Centro de Capacitación Cinematográfica, IMCINE, entre otros. Asimismo, los festivales significativos en el mundo del video indígena y en los cuales han participado algunos de los realizadores chiapanecos son: Festival de Cine y Video Indígena del National Museum of the American Indian NMAI, el Imagine Native Festival, Festival Internacional de Cine de





Amiens en Francia, Festival de Cine Latino de Toulouse, el Audiovisual Universo de los Pueblos Indígenas Showcase en España, el Festival Internacional de Cine y Video Indígena (FICVI), el Smithsonian Museum en Nueva York, el Native Film de Southern California, el Indian Center de Nuevo México y otros festivales internacionales de cine y video.

Los festivales tienen un papel fundamental en las producciones de los realizadores, al exponerlos a un público más extenso en el interior del país y a nivel internacional, además de facilitar una apreciable oportunidad para que establezcan relaciones con otros directores. Por otra parte, las instituciones contribuyen a que se reconozca la práctica audiovisual al otorgar una distribución extensa, giras en festivales internacionales, concursos y premios que ratifican a las producciones. Los videoastas tienen apoyos de organizaciones, porque algunos forman parte de ellas, lo cual puede entenderse como estrategias comunicativas institucionales o ejercicios de creación artística. Los pocos realizadores que de alguna forma son independientes, producen productos audiovisuales como instrumentos para acordar propósitos que vinculan a modelos de desarrollo económico, soberanía y políticas culturales; en esta acepción, la práctica se comprende como una táctica de agenciamiento político.

#### **4.4 Futuro y perspectivas de los directores y producciones**

En la producción asiste cierta resistencia frente al discurso mediador de diversos medios, los videoastas atienden a la gestión de modificar la perspectiva social que se tiene sobre la población indígena, esto con el soporte de la herramienta audiovisual. Al comunicar en su lengua, manifiestan su manera de entender y percibir el mundo. Por medio de sus producciones, los directores inquietan tenazmente su identidad, se cuestionan quienes son, de donde vienen sus orígenes, a donde van; una reconstrucción de su pasado y descubrimiento de su interior. Ajustan sensibilizar y fomentar el respeto hacia los otros. El video en una forma de mirar, representa un perfil de ver y de interpretar situaciones por medio de la imagen, voz y mirada del director.

Una de las características de las videoproducciones es el tiempo, que se percibe diferente a lo contemporáneo. Los creadores pretenden informar desde las comunidades, al hacer partícipes a sus componentes para que ellos mismos se expresen. En este



sentido, también procuran enseñar a ritmo de los audiovisuales, a escuchar y ver detenidamente al estar sujetos al tiempo de la comunidad.

Internet ha sido de suma importancia, ya que la herramienta tecnológica es clave para la circulación, difusión y el avance de técnicas y elementos que desembocan al desarrollo y constancia de la actividad. Un caso interesante es la propuesta impulsada por el colectivo Ik'ta K'op (palabra al viento en tzeltal), integrada por Antonio Sántiz, Neyder Domínguez y Mariano Gómez, un grupo de educadores de diferentes localidades que motivados por la enseñanza eficiente y autónoma en el manejo de herramientas tecnológicas, impulsaron una red comunitaria en septiembre de 2016, para que miembros de la localidad Abasolo, Ocosingo, tuvieran los conocimientos y habilidades para emplear internet de una manera apropiada a sus necesidades e intereses. Este proyecto se basó en la interculturalidad educativa y en la reducción de la brecha digital.

Ik'ta K'op también ha logrado proveer conexión a internet en el Colegio de Bachilleres de Chiapas plantel 105, denominado IntraBACH (plataforma web) en la cual, los organizadores desde su oficio como docentes del plantel medio superior, procuran dotar de instrumentos tecnológicos y dedicar contenidos y actividades fundadas desde internet para ampliar las expectativas y conocimientos de los alumnos.

Los docentes al implementar la plataforma web, promueven el uso y posibilidad de trabajar en un contexto de red, con computadoras que permiten establecer conexiones a otros contenidos, pueden ver páginas de videos y radios comunitarias que entrelazan a experiencias similares, también les posibilita enlazarse con otros grupos para constituir comunicación. Estos recursos suministran a miembros de comunidades retiradas de la ciudad, una posición frente a los elementos tecnológicos. Algunas de las colaboraciones que hacen posible este proyecto es la asociación Altermundi de Argentina, la cual fomenta la creación de redes comunitarias para lograr el desarrollo e intercambios entre diversos contextos.

El caso de Ik'ta K'op es significativo, ha ayudado al desarrollo de una comunidad por medio de internet; aunque esto es reciente y muchas localidades aún no cuentan con acceso a estas posibilidades, se cree que en un futuro el establecimiento de redes wifi compartidas, conseguirán implementarse a más lugares en donde los integrantes puedan



conectarse a un bajo costo. De igual forma, se estima que los videos circularan por esas redes y lograrán la expansión del trabajo audiovisual, así como el incremento de videoastas.

#### **4.4.1 Relaciones de poder entre instituciones financiadoras y videoastas: Apoyos económicos e instrumentales**

Las producciones videográficas se efectúan habitualmente con subsidios de organismos gubernamentales, no gubernamentales y religiosos. Son producto de redes entre activistas no indígenas y activistas indígenas que colaboran o trabajan en televisión comunitaria, en centros de investigación e instituciones educativas estatales o autónomas.

Las políticas públicas que otorgan financiamiento a los proyectos, les señalan a los videoastas que deben ser más étnicos. La cultura se convierte en un medio por el cual se concierta el vínculo entre los grupos, como dice Jameson (1998), es un lugar de conflicto y un mecanismo de poder. La cultura es el espacio de actividades significativas de grupos que cubren nexos de poder. El apoyo que dan fundaciones o subsidios gubernamentales o no gubernamentales (locales, nacionales e internacionales) —comúnmente provenientes de Estados Unidos de Norteamérica— no se gestiona de la misma manera. En algunos casos, los recursos se destinan a las organizaciones donde administran y subvencionan el trabajo del videoasta; en otros casos, los fondos son individuales y el realizador lo dirige personalmente, según su plan de trabajo. Los directores frecuentemente necesitan otros ingresos y el trabajo videográfico muchas veces es opcional y voluntario.

Concorde a Stuart Hall (2010), el poder no solo se debe entender como un concepto de explotación económica y de sujeción física, sino que debe relacionarse a procesos culturales o simbólicos más extensos, incorporando el poder de personificar a alguien o algo de determinada manera. El autor incorpora el ejercicio de poder simbólico por medio de las prácticas representacionales. La construcción de un discurso sobre imágenes de ciertos grupos, presume un ejercicio de poder, ya que el creador habitualmente perteneciente a otra cultura, aplica su punto de vista sobre las sociedades representadas. El poder no solamente es negativo, aquel que reprime y controla, sino que también es productivo; no solo es una fuerza nociva es una fuerza que produce cosas, promueve conocimientos y causa discursos. Bajo estas disposiciones, el video tiene el poder de producir y difundir en un contexto sociopolítico.



Las instituciones no son mecanismos imparciales, sino que desvelan una sistematización de la relación gobernante–gobernado y son operarias de una representación concreta del argumento que alternan. La estimación de “lo nuestro”, “lo propio”, de “nuestra historia” son términos que han irrumpido en los discursos políticos y las instituciones han determinado abiertamente su rol de “promotoras de la interculturalidad”. Tal como fue en los años 90’s —aunque el carácter político fue el de vincular a los indígenas en la sucesión de progreso—, no hay una intención de una inclinación de acercamiento y de valoración a las costumbres indígenas; son ellos que deben adaptarse a la mayoría y no inversamente. El lenguaje videográfico va encadenado a las políticas nacionales e internacionales, no como un propósito planeado de manipulación, pero si como un lenguaje que se halla sumergido en estructuras de poder, discursos e imaginarios.

#### **4.4.2 Trabajo colaborativo**

La entrada del video en la formación del antropólogo, no supone tan solo acumular materiales visuales a la observación científica, involucra también implantar una comunicación entre el investigador y los sujetos de la experiencia. La cámara es un instrumento que acciona un proceso de comunicación y de intervención. En las producciones es común la aplicación de las perspectivas *emic* y *etic*, la primera considera la especificación del sistema cultural, experimentado a partir de la manera que lo entienden los miembros de una comunidad; la perspectiva *etic*, trata de examinar el sistema cultural desde las herramientas conceptuales elaboradas a partir de la propia disciplina.

En Chiapas, los antropólogos o investigadores que impulsan proyectos de colaboración se afinan al activismo, donde se vinculan en el progreso de las organizaciones con las que laboran. El objetivo de la estrategia colaborativa es beneficiar los procesos políticos de las distintas asociaciones, así también formar un discernimiento antropológico compartido.

A pesar de que varias personas estiman que los antropólogos tienen fácil acceso a las localidades y a la gente para realizar la investigación, es también valorado que las personas solicitan más dinero para dar información; tal aseercción se manifiesta en el documental *La selva negra* de Charles Fairbanks y Saúl Kak; sin embargo, los



investigadores lo manejan como una coproducción de conocimientos, tanto el videoasta gesta los trámites para las grabaciones, como el antropólogo o cineasta contribuye con conocimientos en el ámbito técnico y monetario.

La antropología compartida, como suelen llamar a los videodocumentales coproducidos por videoastas indígenas y antropólogos, ha tenido auge en la última década; representa una oportunidad para desplegar una actividad colaborativa, la cual genera nuevos debates dentro de las ciencias sociales y en la antropología en específico. En este prototipo de colaboración se alcanzan a ver diferentes directrices, por ejemplo, existen documentales donde la narración solo gira en torno a los antropólogos o al trabajo de campo de estos. No obstante, se encuentran modelos de colaboración entre antropólogos y videoastas que pretenden la elaboración de productos audiovisuales efectivos etnográficamente para que sean utilizados en clases, dirigido a un público universitario y cuya estructura se confecciona en función a los intereses de la formación de antropólogos.

Asimismo, se hallan aquellos documentales que van dirigidos a la comunidad y a un público no especializado, donde el director trabaja a partir de negociaciones entre los representados, los cuales responden a exigencias e intereses de ambas partes. La mayoría de los realizadores mantienen estas colaboraciones, en el cual los trabajos audiovisuales siguen los preceptos de Jean Rouch, iniciador del documental participativo en el cine documental y etnográfico; su propuesta de cine participativo es inquirir modos de colaboración entre el realizador y la comunidad filmada, esto supuso dar un paso más hacia la incorporación del sujeto en el proceso de producción, con la meta de construir un relato compartido.

La mirada antropológica se edifica por medio de métodos de observación, descripción y análisis; maneja herramientas técnicas y conceptuales que alinean una forma de comprender el mundo. En ese sentido, hay espectadores e investigadores que opinan que el antropólogo o documentalista (externo a la localidad) al tener una estructura cultural diferente, jamás podrá llegar a aspirar a ser un nativo más; sus estructuras culturales inclinarían siempre su producción, por mucho que se precise en evitarlo, su mirada no correspondería a la estructura narrativa de un integrante hablante de lengua indígena. Creen que un miembro local es el más indicado para representar con



autenticidad a su gente. Es un prejuicio que relaciona al conocimiento antropológico como innecesario para la comprensión intercultural.

El trabajo del videoasta indígena, comúnmente se le vincula a temas de su localidad, ya que así no se ostenta a una interpretación errónea (y al menos, está en su propio medio; no debe perder su “naturaleza”). Esta perspectiva llega al extremo de proponer como notable salida, que el antropólogo o cineasta se dedique a enseñar teoría y técnicas básicas, no el conglomerado práctico que ha desarrollado, ya que esto presumiría sesgar la “pureza cultural” de los videoastas, además de extender nexos dependientes. En otros casos, piensan que la mediación del antropólogo, solamente desfigura la interpretación de los videoastas.

La diferencia que frecuentemente se hace entre "nosotros" y "los otros" reduce la comparación intercultural a una representación monopolizada. Es relevante que miembros de localidades que antes no tenían la posibilidad de acceder a los medios de comunicación, tengan alcance a ellos; pero esto no supone obligatoriamente que el antropólogo deje de utilizar la cámara o de investigar sobre el entorno de los pueblos indígenas.

Son muchas las organizaciones y personas que colaboran alrededor del video en localidades indígenas. La antropología compartida en la videografía, en buena medida se mantiene ligada por una perspectiva similar a la creación del trabajo audiovisual indígena, el cual se apoya de vínculos transnacionales de activistas, cineastas, periodistas, proyectos académicos, organizaciones no gubernamentales, festivales, programas y canales de televisión indígena que ayudan a circular las obras. Gracias a la ayuda de todos estos grupos, actualmente el trabajo de los videoastas tiene un reconocimiento internacional. Existen ventajas y desventajas en la colaboración entre antropólogos y videoastas; comúnmente al contar con menos presupuesto, el videoasta se tiene que adaptar a los lugares de exhibición que le indican y a los lineamientos, por ejemplo, no registrar su obra a determinados festivales, el tiempo que debe durar, el proceso de grabación, entre otras cuestiones.

La antropología compartida en los trabajos audiovisuales indígenas —en algunas ocasiones— no se trata de un paternalismo, sino de una colaboración. A pesar, de que el antropólogo tiene un papel activo en la producción, se convirtió en un mediador, no para



interpretar los documentales y darlos a conocer en el ámbito académico sino para vincular lo que los “otros” dicen, difundiéndolos en plataformas que hacen perceptibles las demandas de los pueblos retratados. Con la perspectiva de descolonizar el lenguaje de las prácticas audiovisuales, a partir de la colaboración investigativa y videográfica con antropólogos y cineastas que estuvieron interesados por los principios de comunicación intercultural, el sector artístico y cultural prosperó dentro de la red de representantes y directivos que median entre los recursos monetarios y por el otro lado, con los artistas y localidades.

Anteriormente se veía al antropólogo o investigador como alguien desconocido y saqueador de imágenes, ahora se ha convertido en cómplice del videoasta para lograr un fin. Los antropólogos, se han transformado en asesores o codirectores de las prácticas audiovisuales en las localidades. Compartir la autoría, y en varios casos, transferirlas ha denotado cambios radicales en la forma en que se producen los documentales, mediante los cuales el conocimiento de los directores se presenta al público. Cada vez se realizan productos fílmicos que ya no son originados únicamente desde la óptica de los antropólogos o cineastas que describían a los pueblos, sino que se incorporaron las voces, perspectivas y opiniones de los realizadores de localidades. Es una creación en conjunto que se dio poco a poco hasta comprender varios productos coproducidos.

#### **4.4.3 Contenidos audiovisuales**

Si bien el video exalta memorias y representaciones en motivo de mostrar voces que comúnmente han sido calladas, su acaecimiento es resultado de relaciones de poder que en algunos casos aún denotan la vigencia de estereotipos. En diversos videos, existe un uso amplio del estereotipo naturaleza que parece ser persistente en las producciones audiovisuales indígenas. El trabajo en la tierra, la conexión hombre–naturaleza, es un arquetipo muy difundido que obedece a la imagen mayoritaria con la que son representados los grupos indígenas, por el hecho de relacionarlos de manera idealista como los principales guardianes del medio ambiente.

Algunos documentales representan prácticas de medicina tradicional, la evocación de usanzas y médicos; son imágenes que acompañadas de música tradicional, acercan a las localidades a través de sus hábitos, lo que hace viable atestiguar que además de conocimientos, el video accede a circular creencias, ceremonias e historias. Manifiestan





una identidad que se encuentra renovándose, que debe ser razonada desde la movilidad, desde lo resolutivo, en un proceso que está construyéndose.

El empleo extendido de paisajes y del actor rural, así como de la prominencia de la voz masculina sobre la femenina, hacen que las relaciones de poder y el dominio que se presentan en las narrativas audiovisuales, aún no se despeguen íntegramente de la matriz colonial; esto se hace evidente en los relatos ostentados, si bien la voz subalterna se empodera de la narración en un ejercicio electivo de memoria social y de la experiencia de las representaciones, lo efectúa derogando numerosas subjetividades que se ven disimuladas o reducidas en el discurso.

En ocasiones, los videoastas caen en sensacionalismos al externar que solo ellos tienen mejores contenidos o solo ellos pueden grabar fielmente la realidad de su comunidad. Las ideologías, iniciando por las del género, se ajustan al sentido imaginario de la identidad; estas ideologías también dedican imágenes, conceptos, cosmovisiones similares a objetos que son apreciados desde sus experiencias. No hay una técnica de retroalimentación, algunos directores no proponen escenas. Muchos de los realizadores utilizan la metodología de trabajo de antropólogos y cineastas como Robert Flaherty y Jean Rouch, con respecto a la colaboración de los sujetos filmados en la construcción de su historia y la utilización del recurso de la entrevista para debatir la pretensión de "veracidad" de esta técnica y su capacidad de percibir la propia expresión de los sujetos.

#### **4.5 El nuevo escenario audiovisual**

Los documentales, generalmente son vistos en términos etnoculturales vinculados por la lengua, tradiciones y territorio. Las obras están regidas por el medio que los rodea (o rodeó) y los principios que presiden su cotidianidad. Los videoastas, ostentan representar lo que contemplan como una acción interpretativa. En las producciones, el indígena aparece como un ser arraigado a sus tradiciones con conocimientos que le dan valor a su contexto. En esa razón, se hallan numerosos estigmas en torno a los integrantes de localidades, que van desde la persona protectora de la naturaleza, hasta la poseedora de saberes ancestrales, que cree en los espíritus y en la divinidad. De igual forma, son mostrados como si fueran un grupo análogo.

Por otro lado, el documental tiene diversos propósitos ya sea como un recurso pedagógico, de transmisión, circulación y filiación de las prácticas socioculturales que



progresivamente gana partidarios por la accesibilidad del medio y los talleres que ofertan las organizaciones. Determinados videoastas, lo practican como hobby, registro, difusión, soporte pedagógico y de negocios; no pretenden indagar llanamente sobre nuevas estéticas para el espectador, aunque proponen una nueva forma de señalar lo que observan; al igual que una mirada evocativa, aquella que contempla como se eclipsan tradiciones añejas y populares; esa mirada es una llamada de atención sobre el menester de cuidar y extender la cultura como fuente de riqueza humana.

Los métodos de producción audiovisual armonizan la observación y el registro etnográfico. Su lenguaje está asentado preferentemente en planos generales, detalles y fijos; los videoastas trabajan con una metodología de producción subjetiva. Estos documentales (en ciertos casos) manifiestan una serie de imaginarios ambiguos, que por un lado muestran el contexto indígena, por otro impone una figura fija e idealizada.

Con el desarrollo de la tecnología, el uso y el interés en el video aumentaron cuantiosamente. La brecha digital, que años atrás había patentado la imposibilidad de que fueran autorepresentados, cada vez tiende a perder peso. La autorrepresentación se ha vinculado a un proceso de incorporación de alusiones propias, ambientes y emblemas. Se denota que las representaciones están profundamente sujetadas a la identidad, costumbres y contexto, las cuales intentan forjar un producto cultural que manifiesta los escenarios locales.

En ese orden, el video puede ser apreciado como un instrumento que genera conocimientos, ya que la realización involucra una investigación previa para la producción audiovisual. La intención de la creación de un documental se ha derivado del uso de las lenguas locales, así como del uso de indumentarias y las costumbres alimenticias como primordial insignia de “originalidad”, no obstante también la creación puede llegar a fragmentar cuadros fijos referentes a estereotipos representacionales.

Se tiene entonces, dos inclinaciones en la videografía: primero, aquel que busca “recobrar” una identidad al reunir significaciones y símbolos que representan la historia de una localidad; se encauza en desenvolver elementos de “lo propio” y trata de ser un registro de aspectos que van modificándose. El segundo, tiene que ver con las narraciones de historias de vida relevantes para el pueblo o para el realizador.



#### 4.5.1 Surgimiento de jóvenes videoastas

La formación de profesionales en comunicación, provenientes de localidades (por ejemplo, la UNICH), ha sido un resultado efectivo en la producción audiovisual, ya que han aumentado los espacios de colaboración y creación documental. En esta consideración, la videografía actual ha sumado beneficios y nuevos exponentes a la práctica.

Los talleres que imparten profesores de organizaciones y escuelas de cine, también han sido beneficios. En relación al financiamiento que otorgan las asociaciones, este es enfocado a la formación, capacitación y en menor medida a la donación de equipos; contrario a otros países como Brasil, en donde los apoyos están destinados a la producción de cine o video, mas no a la formación de documentalistas. Sin embargo, en el estado todavía hay poca participación femenina, inverso a Canadá en donde el 50 por ciento del recurso que se otorga al trabajo filmográfico va directamente a directoras.

El principal interés de los jóvenes videoastas, es realizar producciones que informen a personas que no tienen acceso a los medios convencionales; se enfocan en abrir espacios de comunicación. Buscan incursionar en otros géneros y cuestionar los discursos y categorías de “cine o video indígena”, como expresa Néstor Jiménez director de *El Naíl*: “Me opongo a un circuito que sea de documental indígena, creo que no debe haber separaciones, son etiquetas que nos han puesto [...] ya no queremos ser lo que nos han venido diciendo que somos, queremos decir lo que somos” (Jiménez, comunicación personal, mayo 2017). Los realizadores tienen una opinión crítica frente a la categoría “video o documental indígena”, no están de acuerdo que sus producciones entren a competencia bajo ese estigma; acometen que los criterios de registro cambien para una apertura y mejoría de la práctica audiovisual.

Han devenido géneros emergentes en la videoproducción en Chiapas, como la docuficción —lo corrobora el trabajo de Saúl Kak en *La selva negra*—; la animación —María Dolores Arias, Liliana López y Floriano Enrique lo han utilizado— es escasa todavía pero ha tenido un auge importante en la última década a comparación de otros países latinoamericanos como Colombia, Chile y Bolivia en donde es más prolífero; el videoclip —sobre todo videos de grupos de rap y rock—; y videocartas, Dolores Arias y



Samuel Delesma denotan estos trabajos, pero todavía es muy precario en equiparación a otras experiencias del interior del país como Oaxaca, que tiene una larga trayectoria en esta categoría.

Aunque los jóvenes pretenden desarrollar temas más universales y menos exclusivos de su localidad, aún siguen evocando temas sobre costumbres, sobre todo temas relacionados a música de rock o rap —tales como *Nuestra música* jvobtik de Humberto Gómez, *El legado* de Ángel López, *Música de las flores* de Juan Javier Pérez etc.— asimismo, temas vinculados a historias de vida; no involucran a toda la comunidad, es algo más específico y reducido. Algunos jóvenes conservan estructuras, como el plano detalle, plano general y primer plano.

#### **4.5.2 Cultura audiovisual contemporánea**

El análisis cultural del audiovisual, perpetúa que la imagen es un producto social de la cual su apreciación estriba en las percepciones que se tienen del mundo, así como de los sentidos y significados. Las imágenes circundan, conforman, interpretan, construyen y crean; constituyen parte del proceso cultural, de imaginarios y de la subjetividad. Por esa razón, un acercamiento cultural a la imagen evoca que además de ser una evidencia del mundo de quien las ve, también constituyen el mundo simbólico y por lo tanto la realidad; lo que se piensa y lo que se siente. Los videoastas, afirman que las imágenes conforman su entorno, tienen resultados efectivos sobre la percepción y la acción, sobre las interacciones sociales y con el medio ambiente, así como la apreciación de la comunidad y de la identidad; por eso externan que las imágenes manifiestan la realidad en la que viven. No obstante, hay imágenes que han perjudicado la figura y la perspectiva que se tiene de los pueblos.

La exclusión y el arraigo es una característica de la estereotipación, establece fronteras simbólicas entre un “nosotros” y “ellos”. Posibilita la cohesión de todos aquellos que son “comunes entre sí” en una *comunidad imaginada* (Anderson, 1993), en donde existe un agrupamiento simbólico y aparta a todos aquellos que son de alguna forma distintos. En la mayoría de los videos, se distinguen los términos “nosotros”, “ellos”, “mestizos”, etc. Ponen límites de quienes pueden entrar al mundo indígena; es un giro de poder de la imagen, la cual antes estaba dirigida por un grupo, el cual clasificaba a las personas según unos estatutos que los aislaban.



Los videoastas y todos aquellos que apoyan al desarrollo de la videografía, ven en la utilización de la herramienta una reivindicación de la voz e imagen, además de una opción para dejar atrás estereotipos naturalizados del indígena, aquellos que los hacían ver aferrados a las tradiciones y subdesarrollados. Aunque varios son los esfuerzos que han hecho para subvertir los estereotipos, aún persisten (en menor medida), es por eso que en recientes producciones se cuestionan las representaciones que continúan dominando sobre los pueblos indígenas. Algunos videoastas pretenden un equilibrio, tratan de construir una filiación positiva con lo que ha sido desestimado. Expanden sus perspectivas en pro de la reducción de estereotipos y en el reconocimiento de sus derechos.

Al ser la representación una práctica significativa (Hall, 2010), se tiene en cuenta las categorías de diferencia y otredad, premisas que son ampliamente analizadas en los estudios culturales. Las representaciones llevan consigo distintas acepciones: idealistas, naturalizadas, negativas, positivas y binarias; también son articuladas con el poder y resultados opuestos (fetichismos, imaginarios, etc.). De igual forma, existen estrategias que han intervenido en las representaciones; pretenden cambiar las imágenes negativas en significados positivos.

Entonces, en relación a lo que expone Stuart Hall (2010) ¿Se apropian estas imágenes de la otredad, en una función para vender un producto?, o ¿Son una declaración política legítima acerca de la necesidad de que todo el mundo acepte y subsista con la diferencia? Las representaciones de las producciones chiapanecas no se pueden generalizar, tanto hay directores que utilizan estrategias para vender un producto para beneficio propio —utilizando la lengua y el contexto indígena—, como hay directores que luchan para lograr que la voz e imagen de los pueblos se escuche, no solo dentro de la comunidad, sino fuera de esta, llegando a alcanzar niveles transnacionales. Son tácticas que pueden añadir imágenes positivas al repertorio dominante de representaciones sobre las localidades y hacer que incrementen la variedad de formas de que sean figuradas (pero no indispensablemente borre lo negativo); así también, tratan de confrontarlas desde el interior, se preocupan por los perfiles con los que han sido retratados durante años. Los videoastas trabajan con el modo variable del significado de las representaciones.



Los documentales, comúnmente son vistos por públicos especializados en los temas, aunque los documentalistas manifiestan que su trabajo va dirigido a un público local y foráneo. Las producciones son mayormente difundidas en espacios universitarios, académicos y organizacionales (en la última década circulan a través de redes sociales electrónicas). Es difícil que los integrantes de la comunidad la vean o la adquieran, sin embargo, pueden observarla en una muestra esporádica o cuando los propios videoastas la proyectan y otorgan una copia del material audiovisual a la localidad. No es constante la observación y el análisis entre los miembros de la localidad y el director.

La estructura del video está determinada por los intereses de quien lo origina. El video es un instrumento que apoya al trabajo científico como obtención de datos, al mismo tiempo es un producto cultural, un objeto de estudio y una práctica social. Los fundamentos no son objetivos, son construidos por quién los retrata; el videoasta realiza la selección para el análisis, y produce evidentemente con sus herramientas, técnicas, valoraciones y métodos. A lo largo de esta investigación, se trató de analizar quién está detrás de la cámara, qué pautas siguen los directores en el proceso de creación, cuáles son las estructuras y estrategias narrativas, entre otros aspectos. Los documentales no precisamente corresponden a un reflejo de la realidad, sino a una intencionalidad del realizador, desde la mirada que conceptualiza elementos de la sociedad, de su propio contexto y de la naturaleza.





# CONCLUSIONES



Imagen 31. Fotografía de Zaira Coutiño (Diciembre 2016).





A manera de conclusión, en torno al proceso de creación y las narrativas recurrentes en el trabajo de videoastas hablantes de lenguas indígenas en Chiapas, se denota que existen diversas formas, metodologías, enfoques, tácticas y acontecimientos en el video que pueden tener distintos objetivos: reivindicación de pertenencia cultural, pedagógicos, artísticos, académicos, comerciales, políticos, entre otros. Esta tesis se guió desde dos aristas: el análisis de la creación documental y las condiciones contextuales y subjetivas con las que se estructuran y organizan las narrativas audiovisuales; para ello, en primer instante, se eligieron 7 producciones —6 documentales, 1 docuficción— con el objetivo de realizar un esbozo del panorama pasado y contemporáneo del escenario audiovisual en Chiapas. La selección consideró a cada uno de los materiales, como una unidad de significado al interior del vasto discurso representacional que ha participado en la edificación de la creación de imágenes chiapanecas.

Comparablemente al análisis videográfico, también se basó en los testimonios de 7 videoastas: Saúl Méndez, Samuel Ávila, Juan López, Maricela Sánchez, Martiniano Hernández, Amelia Hernández y Elena Gómez —pertenecientes a los grupos zoques, tzotziles, tzeltales y tojolabales—. Se eligieron estas cuatro etnias, porque son las que mayor proyección tienen en este ámbito. En los documentales analizados, los temas que más se manifestaron son: territorio, líderes comunitarios, identidad, naturaleza, conocimiento tradicional, movimientos sociales, prácticas artísticas y organización social.

En México, como en otras partes de América Latina, las prácticas audiovisuales se iniciaron debido a una serie de políticas globales por concordancia de varios actores. Fue en un contexto político en el que emergió el fenómeno de videoastas. El comienzo del video fue una construcción cultural que formó parte del imaginario del indígena. La institución que dio inicio al programa de transferencias de medios a comunidades indígenas en México —y en donde participaron chiapanecos— fue el Instituto Nacional Indigenista (INI), ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de Pueblos Indígenas (CDI). En la actualidad, proporciona estímulos para medios comunitarios, bajo la perspectiva étnica de exponer prácticas tradicionales.

A partir de esa experiencia, se posibilitó el uso de la tecnología del video a miembros de localidades y devinieron nuevas sensibilidades. Actualmente son varias las organizaciones de distintas índoles que ayudan a ser evidentes situaciones que acontecen en los espacios indígenas, y también favorecen a que personas que no tienen



vinculación con el mundo académico se acerquen a las producciones audiovisuales. Si bien, no se ha llegado a un control absoluto de la imagen, existen vías que fomentan la práctica audiovisual, además de una apertura a las expresiones artísticas y de nuevos canales que manifiestan múltiples acciones; los recursos audiovisuales todavía tienen mucho que recorrer en este tema, pero se tiene un buen avance.

En la actualidad el video ha otorgado la posibilidad a los miembros de pueblos indígenas a expresarse desde sus espacios. El uso de las tecnologías no necesariamente ha incidido en la pérdida de identidades y la aculturación en los realizadores indígenas, por lo contrario, hacen un uso creativo de estas herramientas para dar a conocer inquietudes y necesidades comunitarias. La producción audiovisual, se considera una manifestación del mundo global por parte de miembros que antes no tenían acceso a ninguna herramienta para hacer notar su voz; la cámara les dio la posibilidad de transmitir su mirada y experiencia.

El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1994), resultó clave en la forma que se han fomentado las experiencias de comunicación entre los pueblos indígenas. Los integrantes de localidades reclamaron su derecho al acceso de las tecnologías de información y comunicación con manifestaciones de intercambio cultural, redes, formas de representación, lenguaje y de escenarios organizados en la utilización de la red. La aproximación a la tecnología, les ha conferido a los directores aspectos relevantes para la creación, el intercambio de conocimientos y articulaciones con otras asociaciones y videoastas. No obstante, aún es limitada, ya que pocos miembros de localidades tienen acceso a la red. Los videoastas, forman parte de un reducido fragmento de la población indígena que migraron para proseguir con estudios profesionales, obtener un trabajo o mejorar sus condiciones de vida.

El audiovisual se produce en un mundo global de la información, en donde existen relaciones multiculturales. Por medio de las expresiones manifiestas en el uso del video, se torna notable la aproximación de circular la comunicación y el uso de las TIC'S. La tecnología ha facilitado la comunicación, los videoastas están enteramente conscientes del poder de los medios de comunicación, y de cómo estos influyen en sus existencias.

Los registros audiovisuales expresan representaciones y discursos comunes de lo que debe ser la comunidad; se trata de una interacción específica en el momento de la realización, no obstante, no se absuelven de reproducir convencionalismos y estereotipos.



Sostener un discurso de autenticidad sobre los pueblos indígenas se torna complejo, mucho depende de la perspectiva e intereses de los documentalistas hablantes o no de lenguas indígenas. El videoasta es una voz más que retrata de reflejar lo indígena, imprime su creatividad de lo que él piensa de su comunidad, por lo tanto, los indígenas son agentes creativos de la producción audiovisual que se hace actualmente de Chiapas.

Conforme a este estudio, la mayoría de los documentalistas tienen apoyos de instituciones oficiales y de organizaciones locales, nacionales e internacionales. Como en otros campos artísticos, la autonomía del creador puede verse limitada por los lineamientos que estipulan estas organizaciones. Por esa razón, el uso de las herramientas audiovisuales permiten una experiencia de aprendizaje y constituyen un recurso creativo.

En contraste con las actitudes individuales y colectivas de la creación audiovisual en Latinoamérica, por ejemplo en Medellín, Colombia, la cuestión indígena va del desprecio absoluto a la admiración relativa sobre las producciones, tal como refieren los videoastas Sabine Sinigúí, Juan Carlos Jamioy, Mileydi Orozco y Robert Ahue<sup>4</sup>. Los recursos son auspiciados mayormente por instituciones sociales, políticas y educativas; de allí que los temas se caracterizan por retratar la lucha, la militancia y los derechos humanos de las localidades colombianas. Paradójicamente, en Chiapas hay menos investigaciones sobre el audiovisual que en el país sudamericano, pero se hallan mayores fondos para la producción audiovisual.

En Brasil (país con numerosos trabajos), los videoastas son líderes políticos que tienen presencia en televisoras culturales; Video Nas Aldeias es un proyecto que ha utilizado el video como una herramienta política de intervención en distintas luchas del movimiento indígena. También en Perú, existen videoastas que están sumergidos en la política, por ejemplo Ronald Suárez, líder de la comunidad Shipibo Konibo. Otro caso interesante es Bolivia, donde los realizadores trabajan en conjunto con la localidad; no son procesos individuales, son equipos colectivos de realización. Estos tres casos son semejantes al cine político o militante. En Chiapas, existe poca creatividad que vaya de la mano con la localidad y los videoastas (como lo hace Bolivia), sin embargo, hay una creatividad colectiva entre directores y el equipo que conforma la producción audiovisual.

---

<sup>4</sup> Videoastas entrevistados en Medellín, Colombia.



El video en Chiapas, va encaminado a representar a las organizaciones donde laboran los documentalistas y a mostrar un fragmento de lo que integra una localidad determinada.

A partir de las entrevistas sostenidas a videoastas chiapanecos, se constata que el asunto de la categoría “indígena” es excluyente y en algunos casos significativa para los documentalistas, ya que les transfiere una serie de estigmatismos; no obstante, están conscientes que ese concepto les ayuda a obtener apoyos económicos e instrumentales. De cierto modo, se utiliza que el ser indígena es sinónimo de ser auténtico, por ende los festivales, premios e incentivos hacen segmentaciones de lo que creen que es y no es una producción indígena.

Por su parte, los investigadores (recurrentemente en los estudios de antropología visual) estudian las producciones audiovisuales en relación de por qué es mejor o diferente a otras, además de la manifiesta contradicción entre ser indígena y utilizar una herramienta moderna como lo es la tecnología del video. En las investigaciones, consideran que el video realizado por directores hablantes de lenguas indígenas es más realista y cortés, ya que un director por el hecho de nacer en una localidad tiene una mejor visión de su contexto; aún así, no cuestionan que los equipos técnicos y humanos que están detrás de las producciones son multiculturales. Parece ser que existe un acuerdo, en el que el video indígena se determina por su temática y no forzosamente por que sus directores lo sean, ya que los videos realizados por antropólogos y documentalistas también se incluyen dentro de la categoría.

La expresión de video indígena, fue acuñada a partir de la presencia de iniciativas gubernamentales que fomentaban la práctica videográfica en localidades, comúnmente desde una perspectiva folclórica. Es un tema de debate y cuestionamiento que engloba la conexión de las comunidades con la vida moderna, dentro de esos debates se encuentra que algunos videoastas eluden la categoría, por que la consideran limitante y una marca, además de ser impuesta para clasificar. Este concepto se vincula a la preservación de tradiciones y prácticas que están en desuso, por ese motivo estiman que las grabaciones no tienen que salirse de las localidades, sino permanecer en ellas.

Se percibe que el video indígena no constituye un género audiovisual, tampoco un lenguaje propio. Aunque, los materiales de esta índole se enlazan a medios de comunicación indígena, también se les relaciona con el video etnográfico por los temas y el entorno que retratan; a pesar de asociarlos, existen segmentaciones, por ejemplo, el



registro etnográfico es un medio antropológico que está diseñado para la comunidad académica, para un público especializado en el aporte del conocimiento científico a través de las representaciones “del otro” desconocido; en cambio, el video indígena es un medio dirigido a la localidad o a un público solidario con las causas indígenas; se cree que es una autorrepresentación. El video no precisamente tiene patrones formales y estéticos, lo que identifica a esta categoría es una causa política, social y cultural que en muchas situaciones los videoastas comparten. La práctica audiovisual y las relaciones sociales se construyen por una afinidad territorial, anteponiendo la perspectiva particular, parcial y política del entorno del director.

Conforme a las entrevistas y a los productos audiovisuales analizados, se aprecia que los documentalistas hablantes de lenguas indígenas no tienen un registro neutral, idéntico, auténtico e íntegro de la realidad del mundo local al que le dan sentido de pertenencia; la cámara modifica la conducta de los sujetos grabados (en particular si narran su historia de vida) y del director; es un instrumento que no es neutral para las personas implicadas en el documental, ni para el desarrollo y el resultado de este.

No obstante, que hay una mayor participación de miembros locales y cambios de perspectivas en la producción audiovisual, aún no se erradican imágenes prejuiciosas, que por dispositivos de decretos históricos, políticos e investigativos las localidades quedaron codificadas; de objetos de la conquista los trasladaron a objetos de políticas y de discursos, ya sea etnográfico, científico, literario o cinematográfico. Los estereotipos alrededor de estos tipos de documentales van asociados a la idea de que los productos solamente se utilizan para un uso interno del grupo o sin ninguna pretensión de circular por medios comerciales; comúnmente, los vinculan a la “verdad” y a la realidad no desvirtuada de los pueblos. Algunos de los productos audiovisuales no son precisamente hechos para satisfacer las demandas de un público indígena.

A pesar de lo anterior, poco a poco se les ve como sujetos que determinan su propia historia; el video ha sido una oportunidad para dirigir y difundir sus inquietudes, en cierto modo, los videoastas han podido exteriorizar una imagen diferente a la que se tenía en décadas pasadas, donde la políticas indigenistas pretendían integrar a los ciudadanos a proyectos nacionalistas, posicionándolos en una figura polémica, como un emblema que ratificaba el pasado legendario de la patria; de la misma manera, como un conjunto relegado socio-políticamente. En esa función, ciertas videoproducciones han servido para



pretender tergiversar esa imagen y enfatizar intereses que intentan identificar al entorno local.

Los proyectos de reciprocidad, colaboraciones y circulación de los documentales en los pueblos, pueden ser difíciles de concretar, en específico por los desafíos económicos, lingüísticos y prácticos; no obstante, existen numerosos y diversos festivales que se efectúan gracias a las redes que se consolidan en estos espacios, los cuales ocupan un papel importante para la expresión. Dependiendo del público objetivo y de los propósitos con los que se concibe, el video se transfigura en una herramienta clave para la obtención de datos, de comunicación, de denuncias y de testimonios.

Lo que tienen en común los documentales dirigidos y representados por miembros de una localidad —sin importar que sean de distintos grupos o regiones, con diferentes sucesos o reclamaciones—, es que se aplica a representaciones de personas que se compenentran como diferenciados culturales y consideran que historicamente han sido representados como primitivos, alejados de la urbe e inferiores en correspondencia a la cultura “autoritaria”. Hay que resaltar, que este medio permite constatar los prejuicios colectivos y detentar conciencia sobre eso, sin embargo, eso no denota que los trabajos videograficos elaborados por hablantes de una lengua indígena, provoquen una alteración o rompan con los imaginarios hegemónicos.

Los directores comparten el acceso a la tecnología; un aspecto característico es que hablan una lengua indígena, hacen notar el grado de familiaridad que tienen hacia sus antepasados. Pretenden ser cercanos a la cotidianidad de los pueblos, posicionan su pertenencia étnica con la adquisición de herramientas tecnológicas, pero las producciones —aunque están ambientadas y participan miembros de las localidades— solamente la esbozan los directores, o en su caso, los financiadores; no se establece un consenso precedente con las comunidades para que aporten puntos de vista sobre el proyecto; no toman resoluciones en conjunto, comúnmente, los videoastas piensan sobre los intereses y necesidades más inmediatos. Siempre reflexionan desde su perspectiva y experiencias —la imagen es el producto de su mirada sobre el mundo—, a partir de estas idean propósitos para proyectarlos mediante un producto audiovisual donde abordan asuntos culturales y políticos.

En relación a la participación de las mujeres, estas tienen un rol secundario —sonidistas, fotógrafas, editoras—. En razón a la información que se recabó en esta



investigación, de un total de 37 videoastas chiapanecos activos, 12 son mujeres. Comúnmente, las directoras se enfocan a las vicisitudes de las mujeres en las regiones, vejaciones, maltratos, casamientos forzosos, etc., que atañen también a los temas de organizaciones de las que son adjuntas. Los apoyos que reciben se dan por parte de asociaciones a favor de los derechos de las féminas, asimismo, cada vez se crean talleres, congresos y festivales exclusivos para directoras.

Lo que es acorde entre los documentalistas, es el uso de métodos que se han manejado en antiguos proyectos de transferencia de medios, como el *direct cinema* que se vincula a la nula intervención del director sobre los sucesos que graba, evita las voces de un narrador, incluye sonidos ambientes, entrevistas, o reconstrucciones de la historia. También, los directores hacen uso del método del *cinéma vérité*, aquel que se adscribe en el producto audiovisual y respalda la veracidad de lo que observa. A través de estos métodos, expresan su propia y limitada visión, frecuentemente corresponde a las técnicas de observación directa, en otros casos a la observación participante; por lo tanto el videoasta no intenta mostrar una realidad completa, tal como ocurriría si la cámara no existiera allí, sino una situación que se forja en el mismo transcurso de la investigación y grabación, en el espacio de la interacción entre la cámara y el sujeto. La cámara es una observadora y participante más de las circunstancias que acontecen, le otorgan una función que agrupa y estimula acciones y respuestas.

Correspondiente a la identidad, los videoastas la retratan constantemente en sus producciones, de ahí que en la última década se dirijan a la “autorepresentación” como una reivindicación indígena, no solo fijado a un aspecto político, sino a la creación de imágenes. En consecuencia, se indica que el empleo del video es una herramienta de expresión, de registro de lo cotidiano, de prácticas, y en efecto de intercambio de saberes.

La “autorrepresentación” está ligada a la problemática de la identidad —en las entrevistas los videoastas expresan una contradicción de pertenencia, no se sienten parte de la localidad, tampoco de la ciudad—. El video es visto como un medio de identificación, de búsqueda de la identidad propia y del ser considerado por los otros. El dilema de pertenencia de los realizadores, hace que ellos mismos se autoconciban diferentes y que en consecuencia los perciban así.

La identidad no puede ser fija, va transformándose y construyéndose. Los estereotipos y el racismo son estructuras del discurso que están dentro de la





representación de imágenes que aspiran a apartar simbólicamente. Las acciones representacionales incluyen posturas donde los videoastas hablan sobre sí mismos y de sus experiencias. La identidad es una narrativa que presenta la historia de sí mismo para comprenderse, es una comunicación intrapersonal. Está en constante proceso, nunca está completa. Los directores hablan y se circunscriben desde un lugar y periodo determinado, un ambiente y una cultura precisa, lo que dicen siempre lo hacen desde su contexto y posicionamiento. Las representaciones que exponen por medio de un producto audiovisual engloba significados, uso de lenguaje y de imágenes para externar su pensamiento.

Concerniente a las relaciones entre los videoastas, las instituciones de apoyo y las localidades, desde finales de los 50's (época del comienzo de la videografía sobre localidades) hasta inicios de los 90's (inicio del proyecto de transferencia de medios), varias estancias políticas, artísticas y académicas buscaron integrar a miembros de localidades en el proyecto nacional; a través de la instauración de organizaciones, se ha venido orquestando la relación de los videoastas con las instituciones y las regiones.

Un momento clave que dio el impulso a que muchas personas de diversos contextos se fijaran en Chiapas (en particular de las producciones audiovisuales), es el surgimiento del movimiento zapatista; con esto devinieron numerosos apoyos a las videoproducciones, capacitaciones y donación de equipos en localidades para que documentaran su acontecer y sus problemáticas; fue un suceso importante para poner a la vista y promulgar las dinámicas de los medios de comunicación en los pueblos chiapanecos.

Posteriormente, proyectos como Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (vinculada a dos instituciones de investigación CESMECA-UNICACH y CIESAS), liderada por Xóchilt Leyva y Axel Khöler, antropólogos que pusieron en marcha esta iniciativa y de la cual se derivaron una serie de cortos y largometrajes documentales, acrecentaron la práctica videográfica en el estado. Las clases incluyeron métodos y técnicas básicas a integrantes de organizaciones indígenas que tenían poca o nula experiencia en la videoproducción.

En ese sentido, se considera que la práctica del video es un proceso social y comunicativo, que mediante relaciones sociales atribuye pautas culturales que se establecen en el uso de los medios audiovisuales al preproducir, producir y postproducir



un documental. Las producciones audiovisuales se entienden como productos culturales, esto asienta la relación entre videoasta (emisor), documental (mensaje) y público (receptor); da cuenta de la existencia de una mediación como vínculo de comunicación entre el espacio interno (localidad) y el espacio externo (ciudad).

Las producciones de los videoastas no tienen como único cometido el registro videográfico de diferentes temáticas y aspectos de su vida, sino que llevan implícitos otros propósitos (una proyección al exterior), es decir, exhiben sus producciones en otras ciudades y países para representar y comunicar sus historias, percepciones e ideales. Muchas veces, los grupos registrados tienen poco interés de observar los productos audiovisuales que se producen sobre ellos, ya que piensan que no les afecta directamente. La mayoría, son producciones por las cuales no llegan a un acuerdo en conjunto, solo consultan el permiso de la imagen. Aunque el realizador busque intenciones de protesta o de denuncias, el documental evade el control de los sujetos representados. No obstante, se hallan otros tipos de registros audiovisuales (pocos) en los que los sujetos se sienten involucrados y esperan que la circulación del video incida a causas que persiguen; habitualmente, en esos casos, el documental lo planifican en correspondencia a las inclinaciones de los protagonistas.

El trabajo intercultural o multicultural que se maneja en la producción audiovisual, también se considera un proyecto político e ideológico que intenta debatir el fundamento de Estado–Nación, este promueve la evocación de las diferencias culturales y pretende exponer nuevas representaciones de los grupos indígenas. En esa razón ¿La creatividad de los documentalistas puede ser objeto de políticas? En parte sí, porque los realizadores emergen de universidades, talleres y organizaciones, a la vez necesitan de asociaciones, casas de la cultura y canales de televisión para difundir sus obras. La construcción del discurso impone un ejercicio de poder por parte del director o de la institución que cede recursos monetarios y exige ciertos lineamientos que el documentalista tiene que acatar, como los derechos de autor, modelos, difusión e incluso el contenido sobre las sociedades representadas.

Existen obras que aún provienen de prácticas o políticas culturales presionadas por principios de autoridad y legitimidad que moldean y limitan las formas estéticas y de circulación. No obstante, han cambiado los procedimientos narrativos que los secundarizaban y los privaban de pensamiento propio, como sucedió en los primeros



programas videográficos. Los directores, debido a las políticas que siguen, realizan dos versiones del producto audiovisual, uno directamente para la comunidad, sin edición; la otra es una versión corta del material, pensada para exhibirla en festivales, encuentros y reuniones en los que colaboran, mayormente en ambientes urbanos donde el ritmo es diferente a las localidades, lo mismo que la manera de ver un documental.

El que porten una cámara los que históricamente han sido excluidos, no indica que exista la posibilidad de alterar las relaciones de poder, muchas veces los derechos de autor y el control sobre las vías de difusión de las videoproducciones, son limitantes para razonar que el video puede alcanzar ser un medio transformador. El uso de los medios en las localidades no es homogéneo, por tal hecho, algunos integrantes no tienen interés sobre los documentales, porque no creen que esto pueda llegar a incurrir sobre su cotidianidad; es decir, no necesariamente inciden sobre proyectos que atañen a decisiones, por ejemplo, la defensa de territorios, procesos de resolución de conflictos, problemas ambientales, etc., como es el caso de los videos producidos en Santa Cruz del Quiché, Guatemala, donde específicamente los directores realizan videos como herramienta para resolver asuntos jurídicos; en esa cuestión, la comunidad quiché tiene una cierta seguridad de que el video es útil para ganar espacios políticos y de legitimidad social al ser sinónimo de una práctica de derecho indígena.

Referente a las narrativas, se considera al video documental como una forma de mirar, donde el autor propone un modo de ver y de interpretar una cultura por medio de la imagen y la voz de las personas representadas. Los realizadores construyen un discurso con formas de entender la realidad, no se conciben como estructuras totalmente diferentes e ilimitadas de los modelos externos, puesto que no es completamente posible suprimir esquemas de pensamiento y actividades que han sido impuestas o heredadas de la experiencia que tuvieron en proyectos nacionalistas y que explícitamente o implícitamente son parte de su entorno conceptual.

Consciente o inconscientemente, los directores reproducen narrativas y la mirada de filmes y videos que registraron a los pueblos indígenas como una sociedad lejos de la tecnología y sobrevivientes de una cultura ancestral. Las estructuras narrativas (en ciertos casos) siguen siendo similares a las presentadas durante el proceso de transferencia de medios en comunidades, con ciertas variaciones, como la omisión de la *voz en off* que narraba los acontecimientos o acciones del documental con el objetivo de reducir la



intervención del observador. El género documental es dominante aún, no obstante, existen producciones que buscan alejarse de esas estructuras impuestas, por ejemplo, aquellos que aluden o inciden a problemas que las localidades presentan en la contemporaneidad.

Buena parte de la producción fílmica de los pueblos indígenas está orientada por un interés testimonial. El documental se convierte en un medio de testimonios, de manifestaciones y representaciones de la realidad, visibiliza los intereses y preocupaciones de cada realizador; anteriormente los videoastas no tenían una formación profesional, los aprendizajes eran a través de cursos y talleres que ofrecían activistas y organizaciones gubernamentales.

El lenguaje es de suma importancia en los documentales, el lenguaje escrito y visual es la característica de los trabajos, significa la permanencia y la identidad de los realizadores. Los videoastas se pronuncian con su propia lengua, minorizada y abnegada por siglos; a través de ella transmiten saberes y rompen con las ataduras que les tenían impuestas al no hablar la lengua y ser obligados a aprender castellano para poder desenvolverse en el mundo urbano. Expresarse en su propia lengua es sinónimo de libertad para los documentalistas; crean significados y comparten experiencias. El lenguaje que emplean en las producciones, tiene como interés inmediato transmitir la mirada del realizador a través del discurso; el contenido es la prioridad, es reflejo de la identidad de quien la ejecuta. El video sitúa la perspectiva y contexto del videoasta.

Entre los rasgos distintivos, se percibe tanto desde su producción como desde los discursos, voces indígenas, también es perceptible la figura de voces institucionales y figuras no indígenas. Otro aspecto, es el manejo de la cámara en mano sin el uso de trípode de la primera generación de videoastas —contrario a la nueva generación—, no pretenden emplear diversos planos o movimientos de cámara. Asimismo, el espacio rural que representa un entorno sobresaliente del mundo indígena, y la lengua que aparece como un elemento comunicacional, están presentes en diferentes momentos de la producción. Se incluye también música interpretada por músicos locales. Asimismo, persiste una referencia al pasado, el tiempo se aprecia diferente, es lento, pausado como el transcurso que se vive en las localidades; marca una notoria diferencia con el tiempo urbano.



En los videos se reconocen atributos característicos de un espacio local, elementos claves que se exhiben alrededor de la narrativa, como lo es la estimación de prácticas, textiles, danzas, celebraciones, música, ceremonias, etc. Se aprecia a la videografía como un espacio multicultural, de intercambio, donde se conjuntan varios elementos. Se derivan contenidos comprensibles, tanto para la extensión interna como externa, sobre todo para los investigadores o gente interesada en estas experiencias les ha permitido dialogar con aspectos desconocidos o poco conocidos de las poblaciones indígenas.

Los contenidos analizados rondan sobre la transición de territorios del campo a la ciudad, las costumbres, la modernidad que alberga en las localidades, y las rupturas y continuidades que están dentro de esta por la llegada de ese proceso social. La selección de imágenes y el desarrollo de la creación audiovisual, están configuradas por discursos hegemónicos, articulaciones de poder y la ideología en la que están inmersos los videoastas, los cuales se generan directamente de sus imaginarios. Desde esta perspectiva cabe citar la noción de *comunidad imaginada*, que en palabras de Benedict Anderson: “Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23). Es así como los realizadores en su discurso insertan un “nosotros”, como símbolo de inclusión y solidaridad con su localidad. La nación se concibe como un compañerismo, una fraternidad que tiene consigo una comunicación horizontal; los videoastas se creen parte de un grupo, pero solo representan a un fragmento de la comunidad.

En concordancia con las representaciones, éstas han sido mediatizadas de distintas maneras, durante años su situación en el nivel social se ha percibido inteligiblemente acentuada por como las personas han visto a la población indígena. La representación que crean los videoastas, incorpora como ellos se ven, los valores que acogen de su experiencia local y los valores que obtienen de la cultura urbana. Sin embargo, los usos que le dan a los videos, así como sus contenidos han cambiado, no son los que tradicionalmente se les ha instruido, sino que, se usan también como mecanismos para intercambiar saberes profesionales, para concienciar sobre argumentos políticos, para exigir derechos humanos, para reforzar la memoria, como elemento promocional, para difundir acciones organizacionales, etc. Los realizadores consideran



que producir videos los vincula a sus comunidades, porque ellos viven fuera de esta; es un acto de remembranza hacia su lugar de origen.

La cultura participa en la organización política, económica y social. Los imaginarios en torno a la nación y a los sujetos que interactúan en ella, perfilan grupos, construyen identidades, determinan categorías y relaciones de poder. Al enfocarse sobre el proceso de creación y las narrativas, se observó que hasta comienzos de la década de los 90's (partiendo del año del proyecto de transferencia de medios a localidades), han sido definidas fuera de la comunidad; la imagen del indígena ha fomentado distintos tipos de representaciones que van desde los más "exóticos", hasta los que lo asocian como un ser ecologista innato y detentor de conocimientos ancestrales. Los procesos de creación han cambiado para lograr un diálogo entre los propios habitantes de localidades que han tenido la oportunidad de profesionalizarse y estar en una posición cercana a los medios de comunicación que les permiten tener cierto poder sobre lo que representan.

A partir de la información y análisis obtenidos, se percibió que la mayoría de los videoastas entrevistados refieren que el diversificar el video indígena al resto de la videografía, cumple con los objetivos de un proyecto de separación y discriminación. Es complejo definir al "cine o video indígena" como una categoría separada, ya que inserta varios géneros con visiones diferentes: video etnográfico, video documental, video militante, video experimental, entre otros; además de un conjunto de personas internas y externas a una localidad que hacen posible la producción; la actividad no es exclusiva de un grupo indígena.

Por ello, al haber estudiado un porcentaje del espacio de creación (aún sean videoastas con mayor producción audiovisual y más constantes en la práctica), no se puede generalizar. Se trata de un grupo heterogéneo y en su territorio se crean nexos de poder; sin embargo, la intensión de los videoastas al describirse como un solo grupo o que incorporen en su discurso un "nosotros", cumple más bien, ha aspectos políticos. Asimismo, se tiene en cuenta que los documentales, no detentan totalmente una mirada descolonizada y crítica, como se describió en la tercera parte de la investigación. Por tal razón, el video llega a caer en representaciones esencialistas que pretenden victimizar o enaltecer a las localidades, por ejemplo, los videos fomentados por el CDI tienen una evidente intervención política. Aunque no se trató —específicamente— sobre este tipo de videos, sería interesante emprender un estudio más profundo acerca de los distintos tipos



de productos audiovisuales, así como el efecto y percepción que tienen los miembros locales acerca de los discursos.

Los conceptos que caracterizan a las producciones analizadas son: globalización, identidad, migraciones, localidad y colaboraciones transnacionales. Si bien, los realizadores utilizan métodos antropológicos, los métodos de producción se componen de la observación simple, participante y el registro etnográfico; su lenguaje, fundado mayormente por planos generales, fijos y de detalles, aplican más con el interés del director que con un método objetivo. Estos documentales expresan una serie de imaginarios que actúan dentro de narrativas de la modernización, de lo tradicional, de la religión, memoria e identidad.

Dentro del proyecto videográfico —así como hay aciertos también existen desaciertos— en Chiapas hace falta que las organizaciones financiadoras se enfoquen en la formación y donación de equipos, ya que mayormente están dirigidas al proceso de producción. La capacitación en el medio audiovisual por parte de organizaciones, suele centrarse en el manejo de cámara y sonido, con poco tiempo para la instrucción de edición, teoría y crítica, así como la limitación del género documental; son muy pocos los directores que incursionan en otros, ya sea por cuestiones monetarias, técnicas o períodos. También, se necesita que se entrelacen redes de acción y de reciprocidad para fortalecer nexos que asientan lazos de luchas para exigir derechos, temas en los que las localidades trabajan de forma interna.

De igual manera, se carece de un mecanismo que organice la circulación y difusión de los productos audiovisuales para que las producciones estén más al alcance de los pueblos con muestras, charlas de sensibilización o talleres, ya que la mayoría de los documentales no se encuentran fácilmente, ya sea por que están guardados en almacenes del CDI o porque solo circulan dentro de la organización donde laboran los videoastas. Aunque ya existen indicios de esta circulación, por ejemplo, el proyecto Ambulante más allá sube de forma gratuita a su plataforma digital (después de un año de exhibición) los documentales, aún hace falta la creación de un catálogo o un repositorio (digital, que sería lo más próximo y hábil) para que tengan un control y digitalización de los productos audiovisuales, con el objetivo de recrear la historia, la memoria, y a manera de preservarlos y hacerlos más accesibles al público. Los circuitos llegan a ser un tanto cerrados y por ende los consumidores más inmediatos son los investigadores y los





turistas —que debido, en parte por el surgimiento del movimiento zapatista en Chiapas, la práctica videográfica aumentó y se mantuvo gracias a la llegada de mucha gente— los cuales han favorecido a un consumo amplio de videos.

Todavía son pocas las experiencias para lograr un mayor alcance en las localidades, muchas de ellas no tienen conocimiento de las participaciones que hicieron, por tal motivo los indígenas se han convertido en personas desconfiadas con quienes les son extraños, ahora también con sus paisanos. Se carece de proyectar al pueblo filmes que registran sucesos de otras localidades del país o de otros contextos que tengan relación con el acontecer que vive la localidad, esto para abrir espacios de debate y reflexión.

La continuidad, es la ventaja que tiene en esta época la producción audiovisual, así como la facilidad y la inmediatez para comunicar; la tecnología ha promovido la creatividad, sin embargo, eso no significa que los realizadores innoven, también reproducen estructuras conocidas. El hecho de que los documentales sean narrados en lenguas indígenas, es un elemento que cobra un valor particular en la interacción con el público local; al mismo tiempo, el video es un instrumento que acerca a las personas analfabetas a verse reflejadas.

Finalmente, la práctica videográfica en Chiapas, surgida en la matriz de procesos políticos que sobrellevaron la creación de un programa de transferencias de medios para apoyar a un proyecto modernizador en poblaciones indígenas, propone maneras de producción de conocimientos mediadas por las tecnologías de comunicación que externan una variedad de asuntos de diferentes índoles; construyen un modelo de discernimientos desde dónde integrantes de los pueblos indígenas piensan al mundo, a la comunidad y a las dinámicas; sin embargo, eso no elimina que el video explique solo un fragmento de la realidad, porque es una elección de sucesos, testimonios y prácticas que dejan en las aristas otros componentes. Los videodocumentales son productos culturales que están comprendidos al interior de estructuras, instituciones y relaciones de poder; las imágenes son expresiones de los imaginarios y de sistemas sociales.

Aunque el video realizado por tzotziles, tzeltales, zoques y tojolabales, no comparten el mismo público y espacios, si coinciden en las estrategias narrativas y de creación para construir la estructura del documental (por ejemplo, el testimonio, constituye uno de los guías para componer la historia), al igual que los intereses de comunicar el



contexto pasado y actual en el que atraviesan las localidades. La videografía es un proceso social y cultural, donde los videoastas chiapanecos dan a conocer a través de una herramienta audiovisual su revaloración entorno a ellos mismos y a la vez muestran su inclusión a la globalización al hacer uso de las tecnologías de información y comunicación. Los directores se replantean al insertarse en escenarios contemporáneos, se apropian de un instrumento que antes no estaba a su alcance; retoman aspectos técnicos de fuera y aspectos culturales del interior de la localidad para realizar una fusión de estas dos cuestiones, con el propósito de reivindicar la adscripción cultural de la que son parte.

En suma, el proceso creativo se da a través de diálogos entre instituciones, grupos activistas, cineastas y gente interesada en apoyar la práctica audiovisual. Estas producciones permiten discutir con las personas partícipes sobre el simbolismo, las representaciones, el contexto y los objetivos de dichos documentales; son una fuente de datos, ya que tanto los directores como los personajes contribuyen a la obtención de información. Las imágenes en movimiento, rememoran sentimientos y conocimientos, permiten conocer maneras de pensamiento distintos, transportan a lugares y situaciones, al mismo tiempo ayudan a preservar testimonios.

Este estudio denota que el video contribuye a conocer qué y cómo comunican los realizadores chiapanecos su contexto a través de representaciones que dan significado sus sentidos; asimismo, muestra que el audiovisual está inmerso dentro de una diversidad cultural, no hay nada natural u original, todo es producto de distintas relaciones. La videografía, es un trabajo creativo cultural del consumo digital que expresa el uso de la tecnología por parte de un fragmento de la población indígena, que por medio del video, les ha permitido el encuentro de saberes con distintos elementos de la sociedad. El proceso creativo y las narrativas son una forma estratégica de narrarse a sí mismos para un ambiente que traspasa los límites comunitarios, ya que se da en un entorno globalizado.

Esta tesis dio cuenta del poder y alcance del medio audiovisual en contextos que antes no eran accesibles e imaginables. Si bien, fue el INI que entregó equipo técnico a organizaciones y proporcionó capacitación para la producción de video y radio, hoy se hace evidente que las fundaciones de distintas índoles, tienen acciones para fomentar la comunicación en integrantes de localidades indígenas; estas ocupan un papel



fundamental como transmisoras de conocimientos técnicos. La producción en Chiapas se puede catalogar como dinámica y mediadora, el video se ha convertido en una poderosa herramienta para difundir los intereses de los directores a escala local y global, así como un medio de expresión creativa.

Estudiar la práctica audiovisual en Chiapas, el proceso de creación, las narrativas y las representaciones que esta conlleva, se puede comprender como una experiencia de comunicación, de los usos de la tecnología y de los dispositivos de expresión para organizar un producto que refleja aptitudes, contradicciones y restricciones. Se espera contribuir con este trabajo a futuras y más extensas investigaciones acerca de la producción chiapaneca en lenguas indígenas, ya que resulta importante voltear la mirada al trabajo de los videoastas chiapanecos para conocer y comprender como se apoyan del uso de un medio de comunicación que permite ver las experiencias creativas de un fragmento de la población indígena que ha permanecido y ha escalado espacios para la obtención de logros organizacionales y personales; al mismo tiempo, merece la pena revisar y reflexionar los productos audiovisuales para aumentar el conocimiento de contextos locales que se generan a través de distintas relaciones interpersonales.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo (3a ed.)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ardévol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video* (Tesis doctoral. Universidad autónoma de Barcelona, España). Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/242657337\\_La\\_mirada\\_antropologica\\_o\\_la\\_antropologia\\_de\\_la\\_mirada\\_De\\_la\\_representacion\\_audiovisual\\_de\\_las\\_culturas\\_a\\_la\\_investigacion\\_etnografica\\_con\\_una\\_camara\\_de\\_video](https://www.researchgate.net/publication/242657337_La_mirada_antropologica_o_la_antropologia_de_la_mirada_De_la_representacion_audiovisual_de_las_culturas_a_la_investigacion_etnografica_con_una_camara_de_video)
- Ardévol, E. y Muntañola, N. (Coords.).(2001) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.
- Arias, D. (2011). La representación de la realidad desde los pueblos indígenas y la posibilidad de un cine anticolonialista. *Boletín de la International Fellowship Program (IFP), el color de la palabra*, 13, 10-12. Recuperado de [http://ford.ciesas.edu.mx/Progcolor/13IFP\\_Newsletter.pdf](http://ford.ciesas.edu.mx/Progcolor/13IFP_Newsletter.pdf)
- Ávila, I. (2014). México. En A. Gumucio (Coord.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe México* (p. 372-375). Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- Barbero, J. (1991). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía (2a ed). México: Gustavo Gili.
- Becerril, A. (2015). El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, 30-49. Recuperado de [http://www.rchav.cl/2015\\_25\\_art03\\_becerril.html](http://www.rchav.cl/2015_25_art03_becerril.html)
- Bermúdez, B. (1995). *Pueblos indígenas de América Latina y del Caribe. Catálogo de cine y video*. Recuperado de [http://www.clacpi.org/documentos-clacpi/catalogo\\_de\\_cine\\_y\\_video.pdf](http://www.clacpi.org/documentos-clacpi/catalogo_de_cine_y_video.pdf)
- Benjumea, E. Manosalva, K. Noreña, M. y Restrepo, P. (2014). *Del cine etnográfico al documental intercultural: entre la representación y el cambio social*. Recuperado de



[http://www.academia.edu/8417331/DEL\\_CINE\\_ETNOGR%C3%81FICO\\_AL\\_DOCUMENTAL\\_INTERCULTURAL\\_entre\\_la\\_representaci%C3%B3n\\_y\\_el\\_cambio\\_social](http://www.academia.edu/8417331/DEL_CINE_ETNOGR%C3%81FICO_AL_DOCUMENTAL_INTERCULTURAL_entre_la_representaci%C3%B3n_y_el_cambio_social)

Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine (2a ed.)*. Barcelona: Paidós.

Castells, M. (2001). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura (3a ed.)*. Mexico: Siglo XXI.

Colombres, A. (Ed.). (2012). *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual (1a ed.)*. Habana: ICAIC.

Cordova, A. y Zamorano, G. (2004). *Mapeando medios en México: Video indígena y comunitario en México*. Recuperado de <http://nmai.si.edu/explore/film-media/native-media-topics/mapping-mexican-media>

Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios*, 24, 81-107. Recuperado de <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19895/21054>

Cusi, É. (2005). Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México. *Liminar Estudios Sociales y Humanístico*, 3 (2), 34-47.

Estrada, M. (2010). Dignidad indígena. En Chawuk, J., Estrada, M., Hernandez, F., Icó, P. Jiménez, J., Köhler, A., Leyva, X., López, J., Martínez, D., Watanabe, R. (AA.). *Sjalel Kibeltik. Tejiendo nuestras raíces* (pp. 273-279). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Estrada, M. y Köhler, A. (2013). Desde y para los pueblos originarios: Nuestro video-producción en Chiapas, México. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, 80- 103. Recuperado de [http://www.rchav.cl/2013\\_21\\_b06\\_estrada\\_&\\_kohler.html](http://www.rchav.cl/2013_21_b06_estrada_&_kohler.html)

Flaherty, R. (1939). *La función del documental*. Recuperado de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>

Gamboa, E. (2017, diciembre 3). La asombrosa escuela del profesor Rúben Centeno. *La Republica*. Recuperado 5 diciembre 2017, de <https://larepublica.pe/domingo/1153185-educacion-sin-cortes-comerciales>



- García, J. (2006). Video, Comunidad y Vida. *Cinémas d'Amérique Latine*, 34 (14), 23-29.
- García, J. (2013). El video indígena, un proyecto de vida, una ideología, una actitud política. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, 104-117. Recuperado de [http://www.rchav.cl/2013\\_21\\_b07\\_garcia.html#basecon](http://www.rchav.cl/2013_21_b07_garcia.html#basecon)
- García, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo* (4a ed.). Mexico: Editorial Patria.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1a ed.). México: Grijalbo.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Recupedado de [https://books.google.com.mx/books?id=dAqycFD4PBsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=dAqycFD4PBsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita identidad? En Du Gay, P. y Hall, S. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 9, 210-236. Recuperado <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A/7318>
- Hall, S. (2010). *Sin garantías* (1a ed.). Colombia: Envió Editores.
- Jameson, F. (1998). Sobre los estudios culturales. En Jameson, F. y Zizek, S. (Coords.), *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp. 69-136). Buenos Aires: Paidós.
- Köhler, A. (2004). Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video- producción indígena en Chiapas. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, 391-406. Recuperado de [http://www.rchav.cl/2004\\_4\\_ame10\\_kohler.html](http://www.rchav.cl/2004_4_ame10_kohler.html)
- Kummels, I. (2016). El crear comunidad en espacios mediáticos transfronterizos: videos de fiestas de la gente ayuujk entre México y Estados Unidos. En I. Kummels. (Coord.), *La producción afectiva de comunidad. Los medios audiovisuales en el contexto transnacional México-EE.UU.* (pp.159-201). Berlín: Tranvía.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine* (5a ed.). Barcelona: Gedisa.



- Menéndez, O. (1993). Cine y realidad antropológicas. *Revista de difusión del instituto de investigaciones antropológicas*, 5, 30-35.
- Millán, M. y Pech C. (2006). Género, Representación y Nuevas Tecnologías: Mujeres y Video en México. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 197, 95-104. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/421/42119708.pdf>
- Minter, S. (2008). A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto. *Brumaria*, 10, 159-167. Recuperado de <http://videoarde.net/pdf/minter.pdf>
- Mora, P. (2013). Nuestras miradas. *Daupará*, 20, 64-73. Recuperado de <http://www.clacpi.org/wp-content/uploads/2013/07/Daupara.pdf>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1a ed.). Barcelona: Paidós.
- Patiño, S. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano* (1a ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Paz, M. (2008). La cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12, 70-102. Recuperado de [http://www.rchav.cl/imagenes12/imprimir/bajas\\_imp.pdf](http://www.rchav.cl/imagenes12/imprimir/bajas_imp.pdf)
- Rangel, J. (2005). La mirada indígena: Chiapas en video. *Revista Contratiempo*, 29, 8-9. Recuperado de <http://chiapasmediaproject.org/sites/default/files/pk/Contratiempo29.pdf>
- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Revista de cine documental*, 1,1-15. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traducciones.html>
- Ruby, J. (2007). Los últimos 20 años de Antropología visual, una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 13-36. Recuperado de <http://www.rchav.cl/imagenes9/imprimir/ruby.pdf>
- Sánchez, J. (2006). *Narrativa audiovisual* (1a ed.). Barcelona: UOC.
- Sanjinés, I. (2012). El cine y la comunicación indígena es una bandera de lucha por la sobrevivencia, la existencia de hoy y mañana de las culturas. *Revista Digital de Cine y Comunicación Indígena*. Recuperado de <http://www.yepan.cl/ivan-sanjines-el-cine-y-la->





comunicacion-indigena-es-una-bandera-de-lucha-por-la-sobrevivencia-la-existencia-de-hoy-y-manana-de-las-culturas/

Sedeño, A. (2009). Revisión general sobre la video creación en México. *Revista Razón y Palabra*, 69, 1-10. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/Sedeno.pdf>

Urrusti, F. (2010). Mara'Acame en mi memoria. En Ivonne Morales (Comp.), *El indígena en el imaginario iconográfico* (pp. 241-271). México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (1a ed.). Barcelona: Gedisa.

Yúdice, G. (2009). Política cultural. En Mckeel y Szurmuk, M. (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 212-217). México: Siglo XXI.

Zamorano, G. (2009). Intervenir en la realidad: Usos políticos del video indígena en Bolivia. *Revista Colombiana de Antropología*, 45, 259-285. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v45n2/v45n2a02.pdf>

## VIDEOGRAFÍA

Ávila, S. (Director). (2015). *Kupguy Jyara. Padre del pueblo* [DVD]. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Fairbanks, C. y Méndez, S. (Directores). (2016). *La selva negra* [DVD]. Londres: Taskovski Films.

Gómez, E. (Directora). (2014). *Las romerías, costumbre y tradición de los tojolabales. Región Cañada Tojol-ab'al en Las Margaritas* [DVD]. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Hernández, M. (Director). (2009). *Y me vine a San Cristóbal* [DVD]. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Jiménez, N. (2012, mayo). *El Naíl* [video]. Recuperado de <https://vimeo.com/65345444>

López, B. (2013, mayo). *Slikebal. El comienzo* [video]. Recuperado de <https://vimeo.com/channels/983785/87716134>

López, J. (Director). *Sk'anel Kuxlejal. Por nuestra vida: ofrendas* [DVD]. México: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.





# ANEXOS





Imagen 33. Proyección en Tuxtla Gutiérrez (Zaira Coutiño, diciembre 2017)



Imagen 34. Charla "Cine chiapaneco contemporáneo", ponentes: Axel Köhler, Dolores Arias y Noé Pineda (Zaira Coutiño, San Cristóbal de Las Casas noviembre 2016)



Imagen 35. Proyección en San Cristóbal de Las Casas (Zaira Coutiño, noviembre 2016)



Imagen 36. Charla Jóvenes cineastas chiapanecos, ponente: Néstor Jiménez (Zaira Coutiño, Tuxtla Gutiérrez mayo 2017)



Imagen 37. Proyección en San Cristóbal de Las Casas (Zaira Coutiño, diciembre 2016)



Imagen 38. Proyección en San Cristóbal de Las Casas (Zaira Coutiño, diciembre 2016)



Imagen 39. Conferencia: Transferencia de medios audiovisuales en México, Brasil y Canadá (Zaira Coutiño, San Cristóbal de Las Casas, diciembre 2016)



Imagen 40. Conferencia: Perspectivas contemporáneas sobre el contacto (Zaira Coutiño, San Cristóbal de Las Casas, diciembre 2016)







Imagen 41. Cartel gira de documentales en comunidades (Producciones Satil Film, septiembre 2017)



Imagen 42. Videos en serie y artículos de la tienda zapatista ImagenArte (Zaira Coutiño, San Cristóbal de Las Casas, diciembre 2016)



Imagen 43. Cartel de las proyecciones en comunidades del documental Selva Negra (Saúl Kak, septiembre 2017)



Imagen 44. Tienda zapatista (Zaira Coutiño, San Cristóbal de Las Casas, diciembre, 2016).

**Fotografías de la estancia realizada en Medellín, Colombia, mayo-agosto 2016.**



Imagen 45. Entrevista al videoasta Tikuna, Robert Ahue (junio, 2016)



Imagen 46. Entrevista a la videoasta Embera Evabida, Milevdi Orozco (julio, 2016)



Imagen 47. Entrevista al videoasta Kamsá, Juan Carlos Jamioy (agosto, 2016)



Imagen 48. Conferencia "El discurso de un autor", impartido por el cineasta Luis Ospina (Zaira Coutiño, julio, 2016)



Imagen 49. Conferencia "Comunicación, Discurso y Cultura", por el sociólogo Germán Rey Beltrán (Zaira Coutiño, julio, 2016)







Imagen 50. Sustentación de la doctora Paula Restrepo (Zaira Coutiño. iunio. 2016)



Imagen 51. Charla acerca de las etnias colombianas, en la Fundación Áburrá (Zaira Coutiño. iulio. 2016)



Imagen 52. Conferencia "Pensamiento indígena sobre la paz" impartido por las autoridades tradicionales Querubín Queta, del pueblo Kofán y Berito Kuwara'wa, del pueblo U'wa (Zaira Coutiño. iunio. 2016)



Imagen 53. Chibcariwak, espacio de circulación de videos indígenas (Zaira Coutiño, junio, 2016)



Imagen 54. Asociación Indígena del Cauca sede Medellín (Zaira Coutiño, julio, 2016)



Imagen 55. Organización Indígena de Antioquia (Zaira Coutiño, junio, 2016)



Imagen 56. Biblioteca de la Universidad Pontificia Bolivariana (junio, 2016)



Imagen 57. Biblioteca de la Universidad de Antioquia (junio, 2016)



Espacios de exhibición	Instituciones	Festivales	Productores
Café Museo Café (San Cristóbal de Las Casas)	Canal 22	Ambulante Gira de Documentales (Ambulante Más Allá)	Axel Köhler
Casas de la Cultura	Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígena-CELALI	Contra el silencio todas las voces	Satil Films (grupo de videoastas chiapanecos)
CELALI	Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas-CONECULTA	El audiovisual universo de los pueblos indígenas	Thomas John
CESMECA	Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (El CCC con Patas)	Festival de Cine y Video Imagine Nativa	
El Paliacate	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social- CIESAS	Festival de Cine y Video Indígena de Morelia	
Galería MUY	Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-CESMECA	Festival de Cine y Video Indígena del National Museum of the American Indian	
Kinoki Lumal	Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas-CDI	Festival Internacional de Cine de Berlín	
UNICH	Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas-CLACPI	Festival Internacional de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI)	
	Documentalistas Mexicanos en Red- DocRed	Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México	
	Escuela de Comunicación Popular Votan K'op (Colectivo ProMedios de Comunicación Comunitaria)	Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu (Chile)	
	Fundación Rockefeller	Festival Internaional de Cine de Valdivia (Chile)	
	Fundación Kellogg's	Geografías Suaves	
	Koman Illel- Mirada Colectiva (Colectivo de Comunicación comunitaria y alternativa)	Muestra Latinoamérica de Cine Indígena y Comunitario "Arandu" (Argentina)	
	Ojo de Agua Comunicación	Ocote: Miradas Encendidas	
	Sna Jtz'lbajom Cultura de los Indios Mayas	Video América Indígena	
	Universidad Intercultural de Chiapas- UNICH	Zanate Festival de Cine Documental Mexicano	



## **CUESTIONARIO A VIDEOASTAS CHIAPANECOS**

(Segmentado por categorías de investigación)

**Nombre:**

**Lugar y fecha de nacimiento:**

**Formación académica:**

**Producción videográfica (nombres del documental o documentales):**

**Festivales o muestras que has participado:**

**Trabajo actual:**

### **PREGUNTAS:**

#### **Contenidos de las producciones**

1.- ¿A partir de cuándo te interesaste por la videoproducción?

a) ¿Qué te influyó?

2.- ¿Cuál y cuándo fue tu primera producción?

a) ¿Qué respuesta tuvo dentro y fuera de la localidad? O ¿cómo fue recibida?

3.- ¿Cómo realizas esta actividad?

a) ¿Tiempo completo?

b) ¿En tus ratos libres?

c) ¿Por encargo?

3.- ¿Con qué finalidad la efectúas?

#### **Proceso de creación y representaciones**

1.- ¿Cuál es el proceso que llevas a cabo para la realización de un documental?





- 2.- ¿Cuáles son los factores que te motivan para realizar un documental?
- 3.- ¿Cuáles son los criterios que asumes para hacer los registros videográficos?
- 4.- ¿Cuáles son las temáticas que te interesan?
- 5.- ¿Para quién y con qué propósito va dirigido el mensaje del documental?
- 6.- ¿Cuáles fueron o son las problemáticas que se te han presentado en esta actividad?
  - a) ¿Por qué?
- 4.- ¿Tienes asesores o asistentes en esta actividad?

### **Participación de la comunidad**

- 1.- ¿Cuál es la intervención de la comunidad en las producciones?
- 2.- ¿Cómo interpreta tu comunidad tu producción y qué opinan los que no pertenecen a ella?
- 3.- ¿Cómo has ido realizando y fomentando esta labor?

### **Financiamiento**

- 1.- ¿De dónde obtienes los recursos para la realización?
- 2.- ¿Cómo ves la situación de la actividad videográfica en Chiapas?
- 3.- ¿Cómo ha sido tu experiencia en esta actividad?
- 4.- ¿Qué futuro crees le depara esta actividad?
- 5.- ¿Cuáles son tus proyectos o futuros proyectos?



## INSTITUCIONES

### **Chiapas Media Project/ Promedios de Comunicación Comunitaria**

Calle María Adelina Flores, Barrio de Guadalupe #76, C.P. 29230, S.C.L.

### **CIESAS- Sureste**

Carretera a San Juan Chamula Km. 3.5 Barrio La Quinta San Martín C.P. 29247, S.C.L.

### **CESMECA**

Bugambilia #30, Fracc. La Buena Esperanza, C.P. 29243, S.C.L.

### **Centro Cultural Snajtz'lbajom- Cultura de los Indios Mayas**

Calle Tonalá, Barrio del Cerrillo C.P. 29290, S.C.L.      snajtzibaj@hotmail.com

### **CELALI**

Prolongación Insurgentes #156, Barrio de María Auxiliadora, .S.C.L.

### **Escuela de Cine y Video Indígena “Mundos Inéditos, A.C.”**

Calzada Hermanos Pérez Domínguez # 12, col. El Campanario C.P. 29299 (dentro de las instalaciones del Museo de Culturas Populares), S.C.L.

mundosineditos@gmail.com

### **OMIECH Organización de Médicos y Parteras Indígenas del Estado de Chiapas.**

Avenida Salomón González Blanco #10 C.P. 29230, S.C.L.

pueblo@prodigy.net.mx                      omiech@laneta.apc.org

### **Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH)**

Corral de Piedra # 2, C.P. 29299, S.C.L.

### **CDI- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas**

Libramiento Sur y 5ª Poniente #500, Col. Colinas del Sur, C.P. 29065, Tuxtla Gtz.

