



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
CAMPO DE CONOCIMIENTO: COMUNICACIÓN Y CULTURA

## **Autorrepresentación audiovisual comunitaria**

Proceso de autorrepresentación que lleva a cabo el pueblo originario Santa Cecilia Tepetlapa del Distrito Federal cuando realiza formas simbólicas en video acerca de la memoria histórica de su comunidad.

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

**Israel Gallegos Vargas**

TUTOR:

Dra. Luz María Garay Cruz.

PROGRAMA DE POSGRADO DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MÉXICO, D.F. AGOSTO 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

Agradecimientos.....	6
Introducción.....	8
<b>Capítulo 1.</b> El método hermenéutico, la comunicación y la cultura.....	19
<b>1.1.</b> Los estudios culturales en comunicación: el papel activo dentro de la comunicación y la lucha por los significados culturales.....	20
<b>1.2.</b> El Método hermenéutico: La interpretación de la realidad.....	26
<b>1.3.</b> El concepto de cultura: la lucha por la significación.....	28
<b>1.4.</b> La metodología de la Hermenéutica profunda.....	40
<b>1.4.1.</b> El análisis sociohistórico.....	40
<b>1.4.1.1.</b> Escenarios espacio-temporales.....	41
<b>1.4.1.2.</b> Campos de interacción.....	41
<b>1.4.1.3.</b> Instituciones sociales.....	42
<b>1.4.1.4.</b> Estructura social.....	42
<b>1.4.1.5.</b> Medios técnicos de transmisión.....	43
<b>1.4.1.6.</b> La interpretación de las doxas.....	44
<b>1.4.2.</b> El análisis de la forma simbólica.....	45
<b>1.4.3.</b> La interpretación/reinterpretación.....	45
<b>1.5.</b> Metodología aplicada a la autorrepresentación audiovisual comunitaria.....	47
<b>Capítulo 2.</b> Representación o autorrepresentación audiovisual.....	50
<b>2.1.</b> La Autorrepresentación comunitaria audiovisual.....	50
<b>2.1.1.</b> Representación visual.....	50
<b>2.1.2.</b> Representación social.....	51
<b>2.1.3.</b> Autorrepresentación comunitaria audiovisual.....	53
<b>2.2.</b> La producción o reproducción de la realidad por medio del video.....	55
<b>2.3.</b> Análisis sociohistórico sobre el uso del video como medio de comunicación.....	56
<b>2.3.1.</b> Representación cinematográfica: El cine documental y de ficción ante la realidad.....	56
<b>2.3.2.</b> La autorrepresentación desde la antropología visual.....	64
<b>2.3.3.</b> El uso social del video documental.....	69
<b>Capítulo 3.</b> Los pueblos originarios en la Ciudad de México.....	76
<b>3.1.</b> Identidad comunitaria en los pueblos originarios.....	79

<b>Capítulo 4.</b> Análisis sociohistórico de la comunidad Santa Cecilia Tepetlapa.....	83
<b>4.1.</b> El pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa.....	84
<b>4.2.</b> Escenario espacio-temporal.....	84
<b>4.3.</b> Campos de interacción.....	86
<b>4.4.</b> Instituciones sociales.....	87
<b>4.5.</b> Estructura social.....	85
<b>4.6.</b> Medios Técnicos de transmisión en Santa Cecilia Tepetlapa.....	89
<b>Capítulo 5.</b> Análisis de las formas simbólicas.....	91
<b>5.1.</b> Análisis estructural de los videos producidos.....	92
<b>5.1.1.</b> “La Sazón de mi gente del ayer en la actualidad” .....	93
<b>5.1.1.1.</b> Elementos de memoria histórica.....	94
<b>5.1.1.2.</b> Elementos de instrucción.....	96
<b>5.1.1.3.</b> Instituciones sociales implicadas.....	98
<b>5.1.1.4.</b> Los proyectos de memoria histórica y su traslado al video.....	98
<b>5.1.1.5.</b> Uso técnico del equipo para producir video.....	99
<b>5.1.1.6.</b> Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación.....	99
<b>5.1.1.6.1.</b> El video documental.....	99
<b>5.1.1.6.2.</b> Cine y televisión.....	101
<b>5.1.1.7.</b> Medios técnicos de transmisión de los videos.....	103
<b>5.1.1.8.</b> Autorrepresentación audiovisual comunitaria.....	103
<b>5.1.2.</b> “Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo” .....	105
<b>5.1.2.1.</b> Elementos de memoria histórica.....	108
<b>5.1.2.2.</b> Elementos de instrucción.....	109
<b>5.1.2.3.</b> Instituciones sociales implicadas.....	111
<b>5.1.2.4.</b> Los proyectos de memoria histórica y su traslado al video.....	111
<b>5.1.2.5.</b> Uso técnico del equipo .....	112
<b>5.1.2.6.</b> Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación.....	112
<b>5.1.2.6.1.</b> El video documental.....	112
<b>5.1.2.6.2.</b> Referente de Cine y televisión.....	114
<b>5.1.2.7.</b> Medios técnicos de transmisión de los videos.....	115
<b>5.1.2.8.</b> Autorrepresentación audiovisual comunitaria.....	115

5.1.3. Comparación estructural de los videos producidos por la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.....	117
5.1.3.1. Elementos de la memoria histórica.....	117
5.1.3.2. Elementos de instrucción.....	118
5.1.3.3. Instituciones y organizaciones sociales implicadas.....	119
5.1.3.4. Del proyecto al discurso audiovisual.....	120
5.1.3.5. Autorrepresentación a partir del uso técnico del equipo para producir video.....	120
5.1.3.6. Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación.....	121
5.1.3.7. Exhibición y distribución.....	122
5.1.3.8. Resultado del análisis estructural de la autorrepresentación audiovisual comunitaria.....	123
5.2. Análisis de la interpretación de la <i>doxa</i> .....	124
5.2.1. La recuperación de la Memoria Histórica.....	125
5.2.1.1. Motivaciones personales y la memoria histórica del pueblo.....	125
5.2.1.2. De la recuperación y los usos y costumbres.....	127
5.2.1.3. Motivaciones comunitarias: la comunidad en crisis.....	128
5.2.1.4. Los objetivos del proyecto: ¿Cómo lo iba a resolver?.....	130
5.2.1.5. Lo urbano y lo rural: la lucha por la significación.....	131
5.2.2. Mediación por instrucción: De la idea al video.....	132
5.2.2.1. Los talleres.....	132
5.2.2.2. La realización de los videos.....	135
5.2.3. La Mediación en la producción: el financiamiento.....	137
5.2.4. Mediación por el uso de las herramientas técnicas.....	139
5.2.5. Mediación por referencialidad al documental, el cine y la televisión.....	141
5.2.6. La recepción de los videos.....	143
<b>Capítulo 6. Interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas.....</b>	<b>145</b>
6.1. Autorrepresentación comunitaria: de lo individual a lo comunitario.....	146
6.1.1. La interpretación de la realidad.....	146
6.1.2. La lucha por la significación.....	149
6.2. Autorrepresentación audiovisual: la instrucción en los talleres de video .....	151
6.3. Autorrepresentación audiovisual comunitaria a partir de la Mediación por intereses.....	156

6.4. Autorrepresentación por el uso del equipo técnico.....	158
6.5. La difusión: la transmisión del a Memoria Histórica por medio de las formas simbólicas....	161
Conclusiones.....	163
Anexo 1: Instrumento para el análisis estructural de las formas simbólicas audiovisuales.....	170
Anexo 2: Entrevista a profundidad.....	174
Referencias .....	183

## **Agradecimientos:**

Pensar en agradecer es recordar a las personas que han marcado mi historia. De mi tesis de licenciatura a la de posgrado encuentro personas que se han acercado, personas que se han alejado y nuevas personas que han apoyado el cierre de este ciclo de mi vida.

Agradezco a mi mamá, María Elena Vargas Ayala porque fue y sigue siendo mi fortaleza. El apoyo detrás de mí que me permite arriesgarme sin miedo a caer.

A mi esposa Iveth Álvarez Wirth quien me ha brindado su confianza, me ha animado en momentos difíciles y se ha mantenido firme en esta relación. Sobre todo porque me ha dado los motivos para superarme y proyectar un futuro. Uno no puede crecer profesionalmente si no tiene el corazón contento.

A mi directora de Tesis, Luz María Garay Cruz quien supo tener el tacto para que concluyera mi tesis. Marilú: te agradezco tu trabajo académico pero sobretodo la sensibilidad para acompañarme en el proceso personal que acompañaba la redacción de este trabajo recepcional.

A la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa, especialmente a la familia Gómez Esquivel. Este trabajo no podría haber existido sin la iniciativa de Samira Gómez Cortés quien decidió contar historias de su pueblo en video y me permitió conocer desde dentro el proceso que realizó a lo largo de 7 años. Espero que este trabajo sea digno de ese esfuerzo y se me disculpen las malas interpretaciones que todo análisis puede contener. A pesar de ser un trabajo académico, espero ser un puente de comunicación de la propia comunidad hacia otros sectores. Agradezco la confianza, la espera, las palabras de aliento y la amistad sincera.

A mis profesores: Julio Amador y Vicente Castellanos quienes criticaron mi trabajo y me permitieron sustentar con más argumentos mis ideas. Este trabajo ha sido enriquecido gracias a sus comentarios y orientaciones.

A mis hermanos Aura, Joan, Víctor y Gala. Creo que hemos hecho de las diferencias nuestras certezas. Hemos logrado caminar a la par, con la seguridad de estar siempre cerca.

A mi papá, Jaime Gallegos Gómez, con quien me he reencontrado al grado de reconocirme en sus palabras, facciones y sueños.

Le agradezco a mi familia y amigos: Mario Sosa, Tía Rebe, David Huerta padre y David hijo, Benjamín Vargas; Darío Muñoz, Midorie Huesca, Miguel Atanasio, Mayra Carrillo, Mirna Armenta, Eric Flores, Sharenii Roque y David Zaragoza; A Andrea Gallardo y Tania Bautista por la empatía y

por hacer de las charlas el espacio para repensarme y corregir los pasos. De manera especial, agradezco a Víctor Damián y Alma Soto el compartir conmigo sus necesidades que me ayudaron a reafirmar las propias, esas que con el tiempo suelen borrarse.

A mi nueva familia: Blanca Wirth y Eder Álvarez quienes han estado conmigo en los momentos difíciles.

Por último, quiero agradecer una vez más a la UNAM quien me ha forjado desde niño. Además, quiero agradecer que en mi presente se encuentre la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, universidad que ha sido un espacio de crecimiento formativo, profesional y afectivo. Agradezco a la Academia de Cultura Científico-Humanística su respaldo, en especial a Luz Gómez, Martha Bolio, José Carlos Vilchis, Gezabel Guzmán y Mónica Díaz; al Centro de Investigación y Análisis Cultural: a Walys Becerril, Tania Sánchez y Edith Leal, colegas y amigas con quienes he discutido todas estas ideas; y a mis estudiantes a quienes aprecio de manera auténtica. Les agradezco sus participaciones, su confianza y sus utopías (esas que se contagian): a Reyna, Eder, Mario, Isabel, Iván, Mariela, Ángel, Carlos, Rocío, Ángeles, Monserrat, Sandybell y muchos más que por falta de espacio no puedo mencionar por su nombre.

Tengo la convicción de que los logros personales son también logros colectivos.

Israel Gallegos Vargas

“Por mi raza hablará el espíritu”

“Nada humano me es ajeno”



## Introducción

La Ciudad de México, considerada dentro de las cinco metrópolis más pobladas del mundo es un centro multicultural por antonomasia. No solo por la migración interna con sus miles de personas provenientes de diferentes estados, pueblos y municipios; o la migración externa que de manera transitoria deambula constantemente con habitantes de centro y Sudamérica. La Ciudad se enriquece no sólo por su movilidad sino también por sus residentes: Diversas clases sociales se enfrentan; diferentes barrios culturales se fincan. Así como diversas subculturas se apropian de espacios. Con todos ellos –y es lo que compete a esta investigación- dentro de las diversas culturas que viven, conviven y sobreviven la Ciudad de México encontramos también a los pueblos originarios del Distrito Federal. Habitantes que han resistido el embate de la hegemonía cultural desde la época colonial hasta nuestros días. Por derecho moral primero y por legitimidad política después, los pueblos originarios viven entre una tensión derivada de la idea del progreso moderno y las tradiciones representadas en sus usos y costumbres. No sólo se pelea el territorio (siendo cada día más invadida por los “avecindados” -personas ajenas a los pueblos que rentan, compran o mercan dentro de los pueblos originarios) sino también la confrontación se da en el terreno subjetivo. Una resistencia personal desde el terreno de lo cultural hacia la pertenencia e identidad en que deben insertarse sus habitantes. Entre la vorágine citadina, los pueblos se mezclan, asimilan y repelen de forma diferenciada la cultura implementada desde las políticas públicas del Gobierno de la Ciudad de México.

Todas las sociedades y todas las culturas han tenido la necesidad de representarse. Por diferentes medios y diferentes formas, los seres humanos producen, reciben o son sujetos de representación. A partir de la representación es como ponemos en común nuestra forma de ser y de hacer en el mundo. La comunicación se vuelve así un campo problemático crucial para la comprensión de la interacción humana.

En la etapa sociocultural en que vivimos, los procesos de comunicación se han complejizado debido a la interacción de diversas culturas por la vía de la globalización. Este momento ha permitido insertar, no solo formas de comunicar sino que va acompañada de una serie de innovaciones tecnológicas que modifican a su vez a las propias culturas. Dado que este proceso de globalización es desigual, es decir, hay un intercambio comunicativo entre la cultura hegemónica occidental quien lleva la batuta en la modernización y las otras culturas que conviven, asimilan y resisten con su propia cultura tradicional (y no por ello deja de ser contemporánea) este contacto entre culturas.

Esta relación y lucha en el terreno de la cultura, donde se ponen en juego formas de comprender el mundo, pueden ser estudiadas desde la producción de significados derivados a consecuencia de este intercambio comunicativo en una sociedad que convive cotidianamente entre el desarrollo moderno y la tradición comunitaria.

La representación es la producción activa de los significados. La investigación que aquí se presenta analiza la producción de discursos audiovisuales en el contexto de una lucha entre la cultura modernizadora y la cultura tradicional.

Por una parte, el abaratamiento de la tecnología ha vuelto accesible a la sociedad mexicana en general una serie de artículos electrónicos capaces de producir por el medio audiovisual representaciones que dejan constancia de la forma de vida de quienes las utilizan. Hace apenas veinte años resultaba impensable que jóvenes, organizaciones sociales, comunidades, amas de casa, grupos culturales, etcétera, de bajos recursos económicos tuvieran acceso a videocámaras caseras, teléfonos celulares, cámaras semiprofesionales digitales y computadoras con capacidad de edición.

Por otra parte, este acceso incide en la cultura tradicional dado que la forma de representar (y representarse) de grupos como los pueblos originarios están integrando a sus formas simbólicas, el medio audiovisual.

Los pueblos originarios de la Ciudad de México hasta hace un par de décadas utilizaban las festividades tradicionales, la comunicación oral, las procesiones, fiestas religiosas, los monumentos y los eventos públicos para producir discursos que dieran cuenta de su forma de entender el mundo, organizarse y transmitir sus mensajes hacia la comunidad en primera instancia y hacia los diversos agentes externos que están inmersos en la vida de la comunidad: instituciones de gobierno local y federal, iniciativa privada, organizaciones sociales, asociaciones civiles, etcétera.

Sin embargo, el acceso a la tecnología moderna y la importancia de conservar la identidad de los pueblos originarios converge para dar paso a autorrepresentaciones audiovisuales comunitarias utilizando la herramienta del video como lenguaje y soporte de su propia cultura.

Esta investigación da cuenta de las primeras producciones audiovisuales del pueblo originario de Santa Cecilia Tepetlapa en la delegación Xochimilco del Distrito Federal producida por integrantes de la propia comunidad. Una familia que utiliza el discurso audiovisual, la cámara de video y el género documental para capturar la cultura tradicional de su pueblo. Memoria histórica tradicional preservada por medios modernos por habitantes que realizan una mediación simbólica entre dos discursos que se enfrentan de manera desigual.

En este contexto, el tema de investigación que se presenta estudia la problemática a partir del proceso de autorrepresentación audiovisual que realiza el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. La comunidad adulta de entre 30 y 40 años nota con preocupación la inevitable muerte de los abuelos quienes son depositarios de la sabiduría, los usos y costumbres de la comunidad y de una forma de concebir la vida. Al morir se llevan consigo un saber que no ha sido transmitido a los nietos ni a los jóvenes, como antes se hacía a partir de la tradición oral. El contacto con la Ciudad, los Medios Masivos de Comunicación y los nuevos habitantes *avecindados* han generado un desinterés en la comunidad para seguir los puentes de comunicación tradicionales como la comunicación oral de viejos a jóvenes. A los viejos se les considera lentos, aburridos y lejos de la realidad que viven los jóvenes en estos momentos. Así, la identidad comunitaria va transfigurándose dándole paso al proceso de modernización tanto a nivel material como subjetivo.

Ante esta situación, una familia del pueblo, quien ha participado activamente en las actividades de la comunidad, ha decidido utilizar nuevas formas de transmisión cultural, como lo es el discurso audiovisual, para acercar la cultura comunitaria a los jóvenes y niños de la comunidad.

Se trata de una estrategia arriesgada que conjunta una tradición cultural con nuevos medios de comunicación –aquí se entiende al video como nuevo medio. Nuevo medio para los pueblos originarios, viejos medios para la cultura moderna-.

Estos nuevos documentalistas, cuentan de manera directa con los protagonistas de las historias; también con el conocimiento transmitido de generación en generación, dado que ellos sí fueron parte aún de la comunicación oral tradicional. Además han acumulado la memoria histórica con diferentes soportes y medios como: mapas, documentos, fotografías antiguas, objetos representativos y las festividades que año con año se llevan a cabo.

Sin embargo, el video es una herramienta tecnológica que requiere de conocimientos específicos en el uso técnico, en el desarrollo del discurso audiovisual y a su vez necesita de recursos económicos para producirlos.

A pesar de que al día de hoy muchos jóvenes cuentan con las cámaras fotográficas y de video en sus celulares, cámaras digitales propiedad de la familia y los menos cámaras de video *handi cam* que utilizan en las grabaciones familiares o en las festividades, el registro audiovisual, generalmente es detonado por la incorporación de sujetos fuera de la comunidad. Tanto investigadores, cineastas, organizaciones sociales, universidades e instituciones públicas que han ejecutado proyectos audiovisuales dentro de ellas.

Así mismo, las nuevas generaciones han nacido con y han sido educados por los medios masivos de comunicación: la televisión, los videojuegos y el cine. La forma de decodificar el lenguaje audiovisual pasa por el filtro del género televisivo y cinematográfico comercial quienes plantean una estética y un discurso sobre las propias comunidades originarias.

La herramienta tecnológica, su uso, no ha sido parte de la cultura de esta comunidad por lo que su implementación conlleva a una relación compleja: entre su posición como sujetos a representarse; como objetos representados en video; como generador de historias influenciadas por la educación audiovisual adquirida desde los Medios Masivos de Comunicación audiovisuales ; y por último como una negociación de intereses entre la comunidad y las instituciones financiadoras y entre la comunidad y el apoyo en la producción de profesionales del video.

Los habitantes del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa realizaron un primer video sobre recetas de cocina de origen prehispánico mezclado con algunos ingredientes adquiridos en la colonia. Se trata de comida que se puede hacer a partir de las yerbas que aún se producen en la comunidad. Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y la organización no gubernamental Comunicación Comunitaria. Después de un proceso de aprendizaje en el discurso documental y en la investigación comunitaria, la comunidad realizó un guión supervisado por la organización; el uso técnico del equipo fue realizado por los miembros de la ONG; y la edición corrió a cargo de la misma. En este primer video, la posibilidad de la comunidad para su autorrepresentación estuvo permitido en la historia a representar y en la investigación y en la selección de entrevistados para incluirse en el video y no así en el uso de las herramientas del video.

Así mismo, la comunidad realizó otro video dos años después apoyado por la Secretaría de Cultura del DF y por la ONG “Contra el silencio todas las voces” que como signo distintivo, la financiación estuvo destinada a la compra del equipo básico de producción (cámara de video, micrófono y equipo de edición). Con ellos, la comunidad tuvo que desarrollar un video, con apoyo de los talleristas pero con el objetivo de ser la comunidad quien utilice las herramientas técnicas para la realización del audiovisual y por ende, la toma de decisiones en la forma en que se representa a la comunidad en el video.

Estas dos experiencias dejan constancia de la complejidad inserta en el proceso de autorrepresentación audiovisual comunitaria. Tanto la comunidad como los sujetos externos se relacionan negociando intereses y vinculándose en mayor o menor medida con los productos audiovisuales.

Desde lo que he llamado, los sujetos externos a la comunidad, se han desarrollado estrategias de inserción comunitaria que han variado con el tiempo. En una primera etapa, el enfoque sobre el papel de las comunidades era considerado como objetos de investigación, como beneficiarios de políticas públicas o parte de actividades filantrópicas. También, se han llevado a cabo proyectos que “objetiva o subjetivamente” realizan películas y documentales reproduciendo la realidad comunitaria y difundiéndola a la sociedad. A partir de una investigación previa sobre el objeto de estudio, se realizan guiones donde el “objeto” participa con entrevistas preparadas, editadas y empatadas a los guiones preconcebidos o dentro de los criterios que convenios y patrocinios establecen en el financiamiento adscrito.

La segunda etapa correspondiente a las últimas décadas, ha colocado a las comunidades como sujetos y no objetos de investigación. En una mirada más dialógica, estos mismos organismos dejaron el papel pasivo de las comunidades y con diferentes metodologías han incorporado el papel activo de las comunidades al realizar productos audiovisuales. Desde guiones compartidos y préstamos del equipo técnico, hasta coordinación general de los trabajos independientes que llevan a cabo las propias comunidades. No obstante al terminar los proyectos, los financiamientos o el interés gubernamental del momento, los organismos se van y en la mayoría de los casos las comunidades abandonan el medio de comunicación hasta la espera de un nuevo proyecto externo que permita la realización de nuevos documentales.

De esta forma la relación de las comunidades con organismos externos pasan por un difícil proceso de negociación de intereses donde en mayor o menos medida, la representación externa convive con la autorrepresentación comunitaria.

La presente investigación es el resultado de una serie de cuestionamientos acerca de la autorrepresentación audiovisual por parte de sujetos que no son expertos en el uso técnico de una cámara de video y de un programa de edición. Tampoco son estudiosos de las narrativas audiovisuales ni cuentan con la totalidad de los recursos económicos para desarrollar historias por medio del video.

En mi tesis de licenciatura<sup>1</sup> realicé una investigación documental y de campo acerca del desarrollo de principio a fin de videos documentales que en mayor o menor medida, involucraban a pueblos originarios del Distrito Federal en el proceso de representación audiovisual. Apoyados por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y la asociación civil Comunicación Comunitaria A.C., las comunidades se vinculaban con estudiantes de la UACM con quienes trabajaban investigaciones

---

1 “Documentar la memoria: Rescate de la memoria histórica en video documental de algunas comunidades migrantes, urbanas y de pueblos originarios de la Ciudad de México.”

sobre problemáticas como la preservación de usos y costumbres o demandas sociales.

El ambicioso proyecto duró tres años, durante el cual, se impartió un Taller de memoria histórica para que pudieran hacer la investigación comunitaria. Se les enseñó narrativas documentales y se les presentó de manera teórica cómo se usaba el equipo técnico implicado en la elaboración de videos.

El aprendizaje pretendía apoyar los procesos de autorrepresentación de las comunidades al momento de desarrollar los proyectos, producir sus historias, editar el material y presentarlo en las propias comunidades.

Dentro de mi proceso como observador y apoyo en las producciones (ya que colaboraba con la asociación civil), documenté y sistematicé el proceso hasta escribir mi tesis profesional.

Su desarrollo me permitió observar una línea muy delgada entre el apoyo a un proceso de autorrepresentación comunitaria e incidir en él. Como parte de mi trabajo, entendía que la calidad audiovisual tendría que ser lo suficientemente buena como para ser sujeta de presentarse en canales televisivos como el 11 o el 22 y que el financiamiento público por parte de la Dirección General de Equidad e Igualdad Social establecía criterios de comprobación basadas en la cantidad y el tiempo. Sin embargo, del lado de las comunidades, los criterios y la metodología utilizada a lo largo del proyecto modificaba la creatividad y las decisiones de éstas en los diferentes procesos. Por ejemplo: el énfasis que se le debía dar al documental obedecía a los estándares televisivos, el guión se circunscribía a las reglas del discurso audiovisual, la producción y postproducción de los videos era controlada por expertos en la herramienta, y el financiamiento dependía tanto de la institución como de la asociación civil.

De esta manera, mi tesis profesional documentaba la aplicación de un Proyecto institucional y sus resultados, más no su viabilidad como facilitador de un proceso de autorrepresentación comunitaria.

La presente investigación pretende invertir el punto de vista de la interpretación, trasladándolo hacia los sujetos sociales en vez de enfocarlo a los lineamientos de un proyecto institucional. Se trata de ahondar en los factores que definen la autorrepresentación y definir su viabilidad a partir de la utilización de una herramienta tecnológica como el video.

El planteamiento del problema sociocultural que se presenta requiere un análisis de la comunicación. ¿Qué es lo que le pasa a la autorrepresentación a través de este proceso complejo de negociación? ¿Qué es lo que queda entonces, cómo es que el video, concebido en primera instancia

como una idea se fija en una autorrepresentación audiovisual? ¿Cómo se da el proceso de construcción de un video al tener como elementos significantes la representación televisiva, cinematográfica o documental; cómo influye la instrucción externa en el uso del medio, la financiación de diversas instituciones y el traslado de los usos y costumbres cotidianos a su autorrepresentación en un medio tecnológico?

La investigación indaga las posibilidades de autorrepresentación por medio del uso del video; se centrará en la visión de los realizadores comunitarios. A partir del trabajo etnográfico y del uso de la entrevista en profundidad se analizará la autorrepresentación del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa construida desde la memoria histórica de sus protagonistas.

La pregunta general que guía la investigación se cuestiona si ¿es posible que los habitantes de pueblos originarios puedan generar autorrepresentaciones audiovisuales utilizando el video como herramienta de comunicación? Y ¿qué implicaciones tiene la negociación del discurso audiovisual para la autorrepresentación audiovisual comunitaria?

Desde la hipótesis extremista de que los grupos de pueblos originarios no pueden autorrepresentarse utilizando el video como herramienta de comunicación ya que éste determina las posibilidades del discurso audiovisual y por ende, requiere del apoyo técnico y narrativo de profesionales que al intervenir, definen los productos audiovisuales. El desarrollo de la investigación arroja tanto elementos de determinación externa como elementos autónomos que juntos muestran en sus resultados la negociación de la significación demostrando el papel activo del documentalista comunitario.

Así mismo se elucidan las fronteras flexibles y permeables entre la cultura moderna y la cultura tradicional. El reto al que se enfrenta la comunidad (consciente o inconscientemente) al introducir un medio de comunicación como el video y al generar discursos audiovisuales relacionándose con profesionales de la comunicación y financiaciones gubernamentales. Este trabajo está destinado principalmente a los habitantes de pueblos originarios que incursionan en el medio audiovisual. Así mismo, está dirigido a los investigadores de la comunicación que trabajan en el terreno de la cultura.

El uso del video dentro de una comunidad mueve procesos sociales y pone en juego intereses diversos dado que el resultado final da cuenta de la forma en la que piensan, entienden y significan el mundo actual sus habitantes.

Los nuevos documentalistas comunitarios requieren de una reflexión respecto al riesgo que corre el uso del documental pues puede diluir los usos y costumbre que se pretenden recuperar y

preservar. La negociación que requieren establecer con los capacitadores, con las financiadoras y con los profesionales en el uso de las herramientas pueden ser benéficas en tanto se conciben sus implicaciones. El análisis de estas experiencias comunicativas pretenden mostrar la negociación subjetiva del contenido del discurso audiovisual entre la cultura tradicional y la cultura moderna y hacer énfasis en la producción activa del documentalista comunitario. Esta reflexión, considero que aumenta la posibilidad de construir productos comunicativos que satisfagan su identidad autodeterminada.

El trabajo se organiza en seis capítulos:

El primero establece el marco teórico con el que se analiza el tema de investigación. La línea de trabajo se centra en la comunicación y la cultura y se apoya en los Estudios Culturales en Comunicación, dada su postura respecto al análisis socioculturales. Se retoma el concepto de mediación para comprender el papel activo de los receptores de mensajes y se define la importancia de subrayar el peso del poder en las relaciones sociales en el terreno de la cultura. Sin embargo, se apoya en el giro latinoamericano de los estudios culturales al emplear el debate de la lucha por la significación entre la cultura hegemónica occidental y las culturas populares.

La investigación también requirió de establecer la postura del investigador respecto al sujeto/objeto de la investigación. Se retoma el método hermenéutico donde la interpretación descarta la “objetividad” como paradigma sino que retoma la interrelación entre el investigador y lo investigado al generar parámetros para entender la realidad. Se debate también el concepto de cultura que utilizará en el trabajo entendiéndola, como lo plantea Geertz, como una urdimbre de entramados de significación. Se toma en cuenta la consideración de Thompson respecto al problema de poder intrínseco en ese entramado de significación y la forma en que se  *fija*  la cultura en formas simbólicas.

Por último, se describe la metodología de John B. Thompson para el estudio de las formas simbólicas, denominado hermenéutica profunda el cual propone un proceso de investigación que comienza con el análisis sociohistórico de las formas simbólicas para contextualizar y conocer la forma en que está estructurada la sociedad que se investiga; la interpretación de la  *doxa*  que es la interpretación de la opinión de los receptores o productores de las formas simbólicas; el análisis estructural de las formas simbólicas donde se analiza de manera formal el contenido de las formas simbólicas y por último la interpretación/reinterpretación donde se lleva a cabo propiamente la hermenéutica. Dado que la cultura es un campo preinterpretado, la comprensión de las formas simbólicas es siempre una reinterpretación de las significación.



En el segundo capítulo se debaten las posturas filosóficas de la representación hasta construir el concepto clave de la investigación: la autorrepresentación audiovisual comunitaria. Se trata de un tipo de autorrepresentación que se genera en el terreno audiovisual por parte de habitantes de comunidades tradicionales. Esta autorrepresentación pasa por un proceso de producción en el cual están inmersos agentes externos con intereses propios que generan relaciones desiguales intrínsecas y que inciden en el tipo de autorrepresentación. Dado que es en el medio audiovisual donde se *fijan* las formas simbólicas, se argumenta la imposibilidad de reproducir la realidad por medios audiovisuales y se establece el trabajo documental como parte de un proceso interpretativo de la realidad. Para ello se hace un recorrido del uso del género en el terreno cinematográfico y antropológico. Por último se contextualiza la producción de significados audiovisuales en el contexto de la modernidad o hipermodernidad, es decir, la proliferación del género documental en la actualidad hasta llegar a culturas tradicionales como el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. Ésta relación converge desde el abaratamiento del equipo técnico, la educación audiovisual globalizada y el interés comunitario por acceder a las nuevas generaciones por esta vía.

En el tercer capítulo se describen las características del Pueblo Originario y el proceso de conformación de una Ciudad de México pluricultural. Se establece la identidad comunitaria como un proceso permeable y contemporáneo, es decir, que dicha identidad no es monolítica sino que se transforma con la dinámica de sus habitantes. El contacto con la Ciudad ha modificado sus prácticas culturales y a su vez ha llevado a los pueblos a defender su forma de vida. La identidad preservada a partir de la transmisión de la memoria histórica serán los elementos clave para comprender la negociación del significado en las formas simbólicas analizadas.

En el cuarto capítulo se comienza la metodología de la hermenéutica profunda. Se comienza por el análisis sociohistórico de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa. Para ello el trabajo etnográfico y documental permitirá obtener datos sobre la comunidad y su memoria histórica independientemente de las formas simbólicas en video. Se indaga sobre la forma en que conviven la comunidad y con qué elementos culturales cuenta: sus festividades, sus zonas de interacción social, el vínculo que tienen con las instituciones sociales y en qué términos se establece la estructura social. Así mismo, se cuantifica cuál es el tipo de acceso que tienen a los Medios Masivos de Comunicación ya que esta es una de las vías con las que la comunidad tiene contacto con el discurso modernizador. De esta forma se conocen las formas de comunicación y las herramientas de preservación de la memoria histórica que utiliza la comunidad, sin la utilización del video.

En el capítulo cinco se realiza el análisis de las formas simbólicas está dividido en dos apartados: el análisis estructural y la interpretación de la *doxa*. La primera parte sistematiza el contenido de dos documentales realizados por la comunidad y crea categorías de análisis que tienen correspondencia tanto con el análisis sociohistórico como con las entrevistas a profundidad. El proceso, por ser descriptivo más que interpretativo, detalla el contenido de las escenas y se acomodan en las categorías de análisis. La finalidad es conocer (independientemente de las intenciones de sus productores) los significados y lecturas que por sí mismo se obtienen del material audiovisual.

En el segundo apartado se realiza la interpretación de la *doxa*, a partir de la sistematización de la información recabada en el trabajo etnográfico y en las entrevistas a profundidad. Samira Gómez dialoga sobre el proceso de hacer documental, las circunstancias personales que la llevan a ello, los problemas de la comunidad, el tejido social entre el centro y la periferia del pueblo, entre los jóvenes y viejos, las diferencias personales en los adultos y la relación política entre la comunidad y el gobierno. Así mismo, relata la comunidad de ayer y la comunidad de hoy para comprender su incursión en el video documental. Describe su proceso de aprendizaje en los talleres de video impartidos por las asociaciones civiles que llevaron a cabo los proyectos, su relación con el equipo de trabajo externo a la comunidad, la negociación con los talleristas, las dificultades para utilizar el equipo técnico y la relación del discurso audiovisual con el cine, el género documental y la televisión. La opinión subjetiva recabada amplía el horizonte simbólico en el que se inscriben las formas simbólicas estudiadas y permite indagar en la autorrepresentación audiovisual comunitaria. La finalidad del apartado es integrar la visión de la comunidad dentro del proceso de realización y del resultado final de los documentales.

En el capítulo seis se da propiamente el trabajo hermenéutico, dado que es el momento que se hace la interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas. La revisión estructural de los videos, el análisis sociohistórico de la comunidad y la interpretación de la *doxa* permiten esta doble interpretación. En este sentido se aborda la autorrepresentación desde diversos niveles de producción de significado. Se comienza por la relación entre el realizador y la propia comunidad para saber en qué sentido los documentales son una representación individual o colectiva del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa; se interpreta también la autorrepresentación desde la relación de los realizadores con los instructores del documental, agentes externos a la comunidad. Se debaten las implicaciones de esta relación para la autorrepresentación y la negociación de los significados; la financiación del proyecto también está sujeta a la interpretación. Los intereses tanto del Gobierno del Distrito Federal, en este caso, de las asociaciones civiles implicadas y la propia comunidad establecen una relación que incide en la

autorrepresentación; por último, se interpreta la importancia del uso técnico del equipo para la autorrepresentación comunitaria y el peso que tiene la referencialidad en la autorrepresentación de los Medios Masivos de Comunicación.

Por último se dan las consideraciones finales de la investigación. Se suma al campo ya interpretado, la reinterpretación de esta investigación en torno a la relación entre la cultura moderna y la cultura tradicional y el papel que los medios de comunicación, como el video, tienen dentro del campo de la significación. La construcción de la autorrepresentación audiovisual comunitaria conlleva diferentes niveles de representación. Se abandona la hipótesis de la imposibilidad de los habitantes comunitarios de autorrepresentarse por el medio audiovisual dadas las capacidades de negociación con los agentes externos y principalmente por el papel activo del realizador como productor de significado. Una mediación simbólica que le permite interpretar su propia realidad y ajustarla, en mayor o menos medida, a sus intereses individuales y colectivos.

## Capítulo 1. El método hermenéutico, la comunicación y la cultura

El objetivo de este capítulo es construir el marco teórico que posibilite el análisis e interpretación del proceso comunicativo en el que se inserta la investigación. A partir de un horizonte hermenéutico, el análisis de la autorrepresentación comunitaria en video se fundamentará desde los Estudios Culturales en Comunicación. Esta corriente ha trabajado el papel activo de la significación en el proceso comunicativo donde los receptores son generadores de mensajes con sentido propio, es decir, productores de nuevas significaciones que conllevan a prácticas culturales específicas. Esto lo plantean dentro de un proceso complejo, donde la significación se vuelve la parte problemática de estudio.

El apoyo teórico está vinculado tanto a los enfoques críticos como a los enfoques estructuralistas dado que requiere de sus aportes teóricos, sin embargo, éstos serán utilizados desde la idea gramsciana sobre la cultura. Por un lado se hace una crítica al sistema capitalista y por otro hay un uso fundamental del análisis de los signos dentro de la comunicación, no obstante, ni parte de que toda comunicación que viene desde el sistema es consumido de manera pasiva ni cree que el mensaje sea todo poderoso dentro del proceso de comunicación. La idea gramsciana dentro del problema de la cultura ayuda a entender la lucha por los significados o la lucha por una hegemonía cultural. Eso nos permite trabajar con el proceso de significación.

Por ello es importante también apuntar el sentido hermenéutico de la investigación ya que éste mantiene una postura teórica y filosófica respecto a la concepción científica y por ende la relación entre el sujeto que investiga y la realidad investigada.

Desde esta perspectiva se especifica una idea de cultura para determinar desde qué horizonte simbólico es que se entiende la investigación. Se discute así, las críticas hechas por John B. Thompson al concepto de cultura de Geertz.

Por último se describe la propuesta metodológica que desarrolla Thompson para el análisis de la cultura que se retoma en esta investigación. Se describirán los tres niveles de la hermenéutica profunda que propone John B Thompson para hacer análisis hermenéuticos de formas simbólicas. Sin embargo, separaré de la investigación, el análisis tripartito de los medios de comunicación dado que las producciones audiovisuales analizadas no pueden considerarse un medio masivo de comunicación. De esta manera, se retomará sólo la parte metodológica de la hermenéutica profunda: 1) El análisis sociohistórico de las comunidades, 2) el análisis de la estructura audiovisual de las formas simbólicas y el trabajo de campo con entrevistas a profundidad para acercarme a la interpretación de las *doxas* y 3)

la interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas, aplicado en este caso, al proceso de autorrepresentación comunitaria en video.

### **1.1 Los estudios culturales en comunicación: el papel activo dentro de la comunicación y la lucha por los significados culturales.**

Los Estudios Culturales llevan intrínsecamente una postura teórica y una postura política. La primera parte "...de la generación y circulación de significados en las sociedades industrializadas" (Fiske como fue citado por Lozano, 2007, p. 153). Esto querría decir que la significación se genera dentro de la comunicación y por ende, dentro de sus participantes y por otro lado, que la significación dada circula por una serie de medios y propaga los significados generados. En segunda parte "...se proponen examinar su materia en función de las prácticas culturales y de su relación con el poder..." (Sardar y Van Loon, 2005, p. 9). De esta forma dicha circulación y generación de significados se da desde una desigualdad social donde se pone en juego el poder vía la cultura.

Los Estudios Culturales se acercan de forma conflictiva al terreno político y no solo se quedan en el terreno académico, por lo cual, requieren partir de la subjetividad dentro de la significación (en la elaboración de una investigación académica) y por ende manifestar una postura política. Esto hizo que (...los estudios neomarxistas estuvieran involucrados en la génesis de los estudios culturales" (Payne, 2002, p. 203).

Por ello es importante más que la formación de una disciplina teórica, la conjunción de aportaciones teóricas y metodológicas de diversas áreas y disciplinas de conocimiento como el marxismo, el poscolonialismo, el feminismo y el posestructuralismo (Sardar y Van Loon, 2005).

Los estudios culturales de la comunicación se fundan en 1964 en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (Centre for Contemporary Cultural Studies). Los trabajos de autores como Richard Hoggart (director del Centro) respecto a la alta cultura y la cultura popular; Raymond Williams quien hace un revisión de los postulados marxistas respecto a la determinación de la consciencia y las prácticas culturales; E. P. Thompson quien analiza las clases sociales; y las aportaciones sobre la tensión entre lo académico y lo político dentro de la investigación social de Stuart Hall sentaron las bases para los Estudios Culturales. De esta forma, sus fundadores apuntalan la lucha por el sentido cultural, la tensión entre clases sociales en el terreno de la cultura (clases determinantes por su proceso histórico y no solo por el económico), la investigación sobre la producción de significados de las clases populares y la resistencia y apropiación de prácticas culturales derivadas de dicha lucha por el sentido

cultural.

El nacimiento de los estudios culturales también puede entenderse como una crítica a los estudios funcionalistas, estructuralistas y a la teoría crítica. Por un lado los estudios sociológicos estaban enfocados a desarrollar metodologías cuantitativas y a modelar la función de los medios o su efectividad desde los intereses del emisor. (Payne, 2002, p. 203). Por otro lado, los estudios estructuralistas basados en la semiótica se ocupaban de los textos y su significado pero no tomaban en cuenta a los receptores “reales” y su forma de asimilar dichos significados. “...la semiótica habla con mucha frecuencia de los textos como si sus significados fueran unívocos y como si fueran a interpretarse de la misma manera por cada receptor...” (Seite como fue citado por Lozano; 2007: 151). Por último el concepto de cultura que retoman los estudios culturales los aleja de su símil marxista clásico vinculado con la superestructura, con la finalidad de comprender a la cultura como dinámica y constitutiva no solo por el ámbito material sino también desde el ámbito simbólico donde los generadores y/o reproductores de la cultura, se encuentran produciendo significados propios y no solo siendo reproductores alienados de la superestructura capitalista.

De esta forma las limitaciones de dichas teorías “...se corrigen en un enfoque crítico que, apoyado en la capacidad de la semiótica y el estructuralismo para profundizar en el significado latente de los mensajes, los ubica en el amplio contexto de la producción cultural y la reproducción simbólica en los contenidos comunicacionales”. (Lozano; 2007: 151).

Los Estudios Culturales apoyan sus estudios con conceptos de la Escuela de Fráncfurt y de la teoría culturológica, a la vez que critican y abandonan los estudios administrativos funcionalistas de la comunicación. Tanto la teoría crítica como la culturológica plantean el estudio de los fenómenos de comunicación a partir de la idea de cultura. La primera, entendiendo por ésta la superestructura que permea todo tipo de relación significante entre la industria cultural y los espectadores. La segunda entendiendo a la cultura como el entramado de significados que se ponen en juego dentro de la interacción social.

La cultura como campo de acción en donde se genera la comunicación es el concepto principal. La definición de ésta la podemos encontrar en Fiske “...como ‘un proceso continuo de producción de significados a partir de nuestra experiencia social’... ‘Cultura’ también puede referirse a los textos y artefactos simbólicos, codificados con determinados significados, por y para gente con determinadas identificaciones culturales.” (Fiske como fue citado por Mc. Quail, 2001, p. 171).

Si es en la cultura donde se dan los procesos de comunicación, entenderán la comunicación

como “un ‘proceso simbólico mediante el cual se produce, mantiene, repara y transforma la realidad’...” (Carey como fue citado por Mc. Quail, 2001, p. 158).

Es por ello que los Estudios Culturales encuentran influencia en los textos de Gramsci puesto que la incorporación del concepto de hegemonía cultural permite hablar de una lucha de significados desde el terreno de la cultura. Gramsci se aparta del concepto de dominación dado que la alta burguesía por medio de la negociación, concesión y alianzas logra mantener una hegemonía cultural pero no es fija sino que depende de retomar necesidades e intereses de las clases subordinadas (subalternas). La legitimidad y el consenso dependen de la aprobación de las clases subordinadas (Gramsci, 1999).

La Cultura entonces no es solo una forma de vida o una superestructura y por tanto no afecta directamente a las personas de manera definitiva e implacable. Se aleja así de la radicalidad de la teoría crítica donde es preponderantemente de orden económico la alienación cultural. Se trata de una definición en donde más que hablar de alta cultura o cultura popular, se refiere a la significación dentro de las prácticas sociales.

La Escuela de Birmingham hizo énfasis en la “lectura” diferenciada de la audiencia a partir de los productos culturales. Con un modelo de codificación-decodificación, Stuart Hall planteó al texto mediático como quedaba situado a medio camino entre sus productores, que estructuraban el significado de determinada manera, y su público, que ‘decodificaba’ el significado según una situación social y un marco de interpretación completamente diferentes (Hall, 1972).

Desde la tradición inglesa, los estudios culturales en comunicación han sido retomados en Latinoamérica haciendo énfasis en las mediaciones que existen en el consumo de productos culturales producidos por los medios masivos de comunicación. “...no atiende predominantemente la acción de los medios... pensar la comunicación sin dar protagonismo a los medios ha sido el objetivo central de los estudios latinoamericanos desde hace alrededor de veinticinco años...” (Santagada, 2004, p. 21).

Los estudios culturales aportan a los estudios de comunicación la contradicción entre audiencias y los productos culturales:

“...y a esa experiencia –memoria y práctica- remite también el mecanismo con el que las clases populares hacen frente a lo masivo: la mirada oblicua con que leen sacándole placer a la lectura sin que ella implique perder la identidad, como lo demuestra el hecho de que comprando la prensa conservadora voten por el laborismo o viceversa” (Barbero, 2001, p. 88).

Los estudios culturales han abordado muchos temas y sea que impliquen medios de

comunicación masiva o procesos sociales que involucran medios. Una línea de trabajo que vale la pena resaltar, ya que esta investigación involucra al video como medio de comunicación y de autorrepresentación comunitaria son los estudios de tecnologías de la comunicación y cultura ya que “...la tecnología de comunicación siempre producirá algún efecto sobre el proceso de comunicación en sí, y que la cultura y la comunicación están entrelazados. Si obtenemos toda nuestra experiencia del mundo a través de la tecnología, entonces ésta reviste un interés obvio.” (Barbero, como fue citado por Santagada, 2004, p. 176).

Inclusive hablando de comunidades indígenas o de pueblos originarios como en esta investigación, la tecnología ha permeado la cultura original hasta utilizar los medios de manera cotidiana tanto para recibir como para emitir. Aunque la tradición teórica sobre las tecnologías de la comunicación y la cultura se establecen con Marshall Mc. Luhan, quien llegó a considerar la influencia de la tecnología como decisiva en los proceso de comunicación, determinando que el medio es el mensaje, se pueden retomar algunos planteamientos sin que esto signifique apoyar la teoría de que el medio tecnológico determina las posibilidades de significación en la comunicación. Sin embargo, el medio tecnológico es correlativo a la significación tanto de la recepción de los medios masivos de comunicación como de la emisión de productos culturales autogestivos.

Como representantes de esta tradición de estudio podemos citar a Martín Barbero y García Canclini

“...con respecto a las mediaciones que se dan entre las industrias culturales y las audiencias. Se aleja de la teoría de los efectos que convierte al emisor en la figura omnipotente que influencia directamente a su receptor, a su vez limita la teoría de los usos y gratificaciones respecto de la inmunidad de los que presentan las audiencias al recibir los contenidos dado que son éstos quienes usan los medios dependiendo sus intereses y necesidades propias.” (Santagada, 2004, p. 21).

Por ejemplo, existe una revitalización de los estudios de las culturas populares como culturas vivas que dentro de la vida cotidiana convergen los mensajes de los productos culturales con sus formas de vida cotidiana dando como resultado una mediación y por ende una negociación de los contenidos para su inclusión o rechazo dentro de su forma de vida.

Santagada, explica que Barbero estudia a las culturas populares, entendiendo a estas como consumidoras de medios masivos de comunicación, pero como una acción de resignificación de los productos culturales, a partir de la mediación entre el mensaje del emisor y la lectura propia de los



consumidores. De esta manera, el análisis se centra en la recepción de los medios, no en los medios en sí (2004, p. 98). Sin embargo éste proceso de significación es desigual:

“...no hay hegemonía, sino que ella se hace y se deshace, se rehace permanentemente en un ‘proceso vivido’, hecho no solo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder de seducción y de complicidad. Lo cual implica una desfuncionalización de la ideología” (Barbero, 1999, p. 85)

Este ejemplo que parte del concepto de Hegemonía de Gramsci, nos muestra el uso que Barbero hace de la teoría sociológica hacia los procesos de comunicación y el matiz de estos dentro de los procesos de significación.

Retomando y matizando los conceptos teóricos de Gramsci (hegemonía), Bourdieu (estructura estructurante) y Michel DeCerteu (usos) se desprende la teoría de las mediaciones en donde por un lado “...está la posibilidad de pensar lo popular como un producto de la explotación y una reacción creativa y contestataria que aunque objetivamente no mitigue ni las causas, ni los efectos de aquélla, desde sus propios puntos de vista produce sentido y configura un estilo particular” (Santagada, 2004, p. 110).

El cambio de objeto de estudio de los medios de comunicación a las culturas populares justifica al penetrar y entender las configuraciones y las negociaciones que devela la mediación entre medios y comunidades. Para autores como Barbero y Santagada el camino de los estudios culturales latinoamericanos debe consistir en la mediación cultural “...estudiemos qué hacen los sectores populares para sobrevivir en esta jungla, cómo elaboran sus conflictos, cómo atienden sus necesidades o deseos, cómo disfrutan y cómo obtienen sus sentidos de pertenencia (porque si creyéramos que pueden prescindir de ellos, los estaríamos degradando al rango de autómatas)” (Santagada, 2004, p. 113).

Las mediaciones están situadas dentro de la tradición de los estudios etnográficos, no es una categoría analítica con contenido preciso. “...las mediaciones pertenecen a un terreno donde no hay triunfos ni derrotas, donde no hay buenos ni malos, donde aquello que desde otras visiones podría interpretarse como largas y fatales batallas, son negociaciones de sentidos y donde los bandos gozan de la extraña cordialidad de no verse frente a frente... no se consienten las purezas sino las mixturas, hibridaciones, mestizajes, explicables por la inexistencia de textos cerrados, de mensajes omnipotentes, y de medios hipodérmicos.” (Santagada, 2004, pp. 118-119).

La importancia de los estudios culturales en comunicación para este trabajo están fincadas en el hecho de entender teóricamente a la cultura como el entramado de significación que genera una

reapropiación de los productos culturales. Así mismo entender la comunicación como ese vehículo para poner en común los significados. Así, el estudio de la comunicación se aparta de los medios y se circunscribe en la comunicación humana.

La resignificación de los productos culturales y del acento que ponen los estudios culturales a la recepción de los mensajes no obedece a la oposición teórica sobre la influencia directa de los emisores ni a la ausencia de ésta en los receptores, sino que la apropiación de los mensajes es una negociación entre la industria cultural y la cultura del individuo que la recibe.

En el caso de las culturas populares, son muchos los estudios que determinan un análisis oposicional. Por ejemplo, la perspectiva de que dichas culturas deben dar paso a su modernización y la postura acerca de la pureza de las mismas. Posturas que se encuentran al entender las culturas populares como homogéneas y que no sufren cambios en el tiempo para bien o para mal (Santagada, 2004).

[Es] "...el área de la expresión cultural como una arena donde compiten perspectivas sociales y políticas, un área donde la gente común y corriente puede reinterpretar y *resistir* los valores dominantes y la definición de la realidad prevaleciente en la sociedad, y quizá crear su propia cultura y significados". (Downing et. al. como fue citado por Lozano, 2007, p. 153).

Para la investigación sobre la autorrepresentación de las comunidades es importante tener claras estas dos posturas ya que ninguna de las dos nos llevaría a entender la relación que pudiese haber entre el uso de un medio tecnológico como el video y el proceso de autorrepresentación audiovisual.

Así como existe una reapropiación de los productos culturales, también hay una reapropiación del pensamiento moderno (emanada por el Estado) dentro de las culturas populares, las comunidades indígenas y los pueblos originarios.

De esta forma, la presente investigación se perfila a partir de los Estudios Culturales ya que: "Si puede distinguirse algún tema en la primera fase de los estudios culturales, es el de la cultura como lugar de negociación, conflicto, innovación resistencia dentro de las relaciones sociales de sociedades dominadas por el poder..." (Payne, 2002, p. 204).

La comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa es parte de la cultura popular, entendida como lo opuesto a la cultura hegemónica occidental. Esta cualidad hace pertinente el análisis retomando las posturas teóricas de los estudios culturales, tanto en su referente inglés como en el giro Latinoamericano. La idea de mediación le establece a la comunicación generada por las comunidades

un papel activo de producción de sentido. En el contexto del proceso de modernización de la Ciudad de México que pretende consensar un proyecto moderno, la lucha por la significación dentro de la cultura le da una dimensión compleja a la relación de la cultura tradicional y la cultura moderna. Esta contraposición se ve reflejada en la producción de significados con los sujetos de la presente investigación.

Así mismo le da una dimensión política a la realización de videos documentales por parte de la comunidad. La generación de discursos propios pone en entredicho la determinación que la cultura hegemónica impone a los habitantes de pueblos originarios de la Ciudad de México. Existe un espacio tanto individual como comunitario donde se negocia la significación. La dimensión política está inmersa en la producción de signos, es decir, dentro del terreno de la producción simbólica.

En el caso de la presente investigación, el tipo de mediación que se estudia tiene como contexto la dominación de una cultura sobre otra y es por ello que los estudios culturales latinoamericanos son necesarios para comprender la autorrepresentación audiovisual comunitaria. Mientras que en Europa la preocupación es sobre los grupos minoritarios, la preocupación latinoamericana está cimentada en la resistencia de la cultura popular ante el embate de la cultura hegemónica.

Cabe mencionar que los estudios culturales en el terreno del estudio de la comunicación permiten centrarse en el terreno cultural más que en el mediático y entender que más que el medio de comunicación es el proceso comunicativo el que está en juego. De ahí que será en la relación comunicación y cultura donde se inscribe el análisis de la autorrepresentación audiovisual comunitaria. Aunque dentro del análisis está el video como medio de comunicación, es el proceso sociocultural que se detona en la comunicación el principal objeto y sujeto de estudio.

## **1.2 El Método hermenéutico: la interpretación de la realidad**

Los Estudios Culturales mantienen una tensión intrínseca respecto del papel de la investigación cultural en el terreno de lo social, por tanto vale la pena hacer algunas consideraciones en relación al papel del investigador dentro de la investigación realizada, es decir, la discusión objetividad-subjetividad en las investigaciones científico-sociales.

La hermenéutica se define o se ha definido comúnmente como el arte de la interpretación. Su raíz nos lleva hasta la Grecia clásica planteada ya por Heráclito, Platón y Aristóteles. Sin embargo de la hermenéutica jurídica y eclesiástica de la edad media y de la inclusión de ésta en las ciencias del

espíritu, llega a la implementación en las ciencias sociales por una vertiente moderna de los estudios hermenéuticos donde filósofos como Cassirer, Dilthey, Heidegger, Gadamer y Ricoeur -siglos XIX y XX- (Ferraris, 2002). Al respecto Thompson menciona:

“...nos recuerdan, en primer lugar, que el estudio de las formas simbólicas es fundamental e inevitablemente, una cuestión de comprensión e interpretación. Las formas simbólicas son construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas.” (1998, p. 398).

De ahí que la hermenéutica ratifica la separación de la investigación social con la investigación de las ciencias naturales porque:

“...el objeto de nuestras investigaciones es en sí mismo un campo pre interpretado. El mundo sociohistórico no es sólo un campo objeto que esté allí para ser observado; también es un campo-sujeto constituido, en parte, de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos” (Thompson, 1998, p. 399).

Al tratar la investigación social con sujetos que participan de lo social y que tienen conciencia propia de su ser en el tiempo y el espacio, el investigador se encuentra con sujetos que ya han hecho una preinterpretación de su mundo, así mismo, el investigador la traslada a su campo de trabajo a partir de una preinterpretación personal dada por su experiencia y por lo estudiado. Ya Heidegger plantea una preestructura de la comprensión desde el punto de vista ontológico (Gadamer, 2001). A su vez, Gadamer inserta al sujeto en el conflicto de atraer el pasado al presente, donde la tradición histórica juega un papel determinante dentro de la consciencia del investigador. Hablamos de la importancia de ubicar los prejuicios del intérprete y cómo proyecta, con ellos, un sentido a la investigación. Estos prejuicios pueden ser válidos o falsos por lo que quedan sujetos a su legitimación.

Aquí, el autor hace una crítica al historicismo, dada su pretensión de comprender el pasado desde el pasado, es decir, retornar a un espacio tiempo anterior y comprenderlo desde su momento histórico. Para Gadamer, tal pretensión objetiva es imposible ya que el papel que juega el horizonte histórico confronta diversos horizontes, los cuales requieren de una comprensión o fusión de los mismos.

La moderna investigación histórica tampoco es sólo investigación, sino en parte también mediación de la tradición. No podemos verla sólo bajo la ley del progreso y de los resultados asegurados; también en ella realizamos nuestras experiencias históricas en cuanto que ella hace oír cada vez una voz nueva en la que resuena el pasado. (Gadamer, 2001, p. 353)

Siguiendo esta línea de pensamiento, Thompson nos dice que “...Los analistas ofrecen la interpretación de una interpretación, reinterpretan un campo pre interpretado” (1998, p. 400).

La hermenéutica, más que como un método, es una teoría de la comprensión, la que media entre el presente y el pasado. Más que como subjetivo, es el desplazamiento del investigador hacia un acontecer de la tradición (Gadamer, 2001).

Por ende, los sujetos están insertos en su contexto, es decir, en su tradición histórica donde son tanto observadores como participantes de ésta. El concepto de horizonte simbólico de Gadamer, arroja luz sobre este problema epistemológico intrínseco a la investigación. .

“El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos 'horizontes para sí mismos'.*” (Gadamer, 2001, p. 377).

De esta forma, tenemos un análisis cultural que basa sus estudios en sujetos de la cultura, sujetos que participan en ella y que a su vez son investigados por estudiosos de las ciencias sociales, es decir, por otros sujetos culturales. Desde los sujetos como participantes de la historia, se ponen en juego los horizontes simbólicos del investigador y de los investigados. Sin perder de vista esta circunstancia, nos adentramos al análisis cultural, el cual “...se puede interpretar como el estudio de las formas simbólicas en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben estas formas simbólicas” (Thompson, 1998, p. 405).

### **1.3. El concepto de cultura: la lucha por la significación**

La palabra cultura está íntimamente ligada a la idea de trabajo ya que su etimología conlleva el sentido de *cultivo*, sin embargo también está ligada a un sentido del culto, es decir, se cultiva el espíritu.

En el siglo XVIII la palabra cultura está pensada hacia la idea del hombre educado, ese que antes de ser un hombre político es un hombre civilizado. Tiene todo el sello francés de la palabra en

donde tener cultura es ser más civilizado versus la incivilidad o lo salvaje y atrasado. Es el periodo de la Ilustración que pretende universalizar la cultura civilizada. (Eagleton, 2001, p. 52).

En el siglo XIX la palabra toma tintes contrastantes donde la cultura no es la civilización sino lo contrario. Cuando se habla de cultura se habla de las otras culturas, las de la tradición o las de la antigüedad más apegadas a la naturaleza y por lo tanto más virtuosas. En el pasado se encuentra la virtud, aquello que debería de ser el mundo más no la civilización que ha corrompido al ser humano. Esto tiene que ver con la crítica romántica alemana a la ilustración. El sello de este nuevo pensamiento es alemán. Mientras la ilustración buscaba un conocimiento universal (la cultura de las luces), el romanticismo retoma la cultura popular como espacio de legitimación. Un movimiento de lo universal a la localidad y de la alta cultura a la cultura ancestral.

En este contexto, se inserta la antropología que vive en carne propia esta diferenciación. Por un lado la antropología clásica que estudia al *salvaje* o al *otro* como sociedades atrasadas y por otro lado los estudios antropológicos que estudian las formas de vida como distintas y tan complejas como la cultura occidental.

De la idea de cultura del romanticismo se encamina su enfoque posmoderno y el pensamiento hacia el relativismo cultural que en este tiempo se entiende como la importancia de no tener una cultura global sino culturas heterogéneas y todas válidas por sí mismas.

Ya que esta investigación dialoga con los pueblos originarios en la Ciudad de México, el concepto de cultura que en una primera mirada podría empatar con el estudio es el llamado relativismo cultural, éste, en palabras de Raymond Williams tiene tres variantes:

“La primera variante importante de la palabra «cultura» implica una crítica anticapitalista; la segunda restringe a la par que pluraliza la noción al asociarla con una forma de vida completa; la tercera implica su gradual reducción a las artes, pero aún en este caso la palabra puede tener un significado más restringido o más amplio: puede abarcar la actividad intelectual en general (la ciencia, la filosofía, la sabiduría y cosas así) o quedar reducida a empresas presuntamente más «imaginativas» como la música, la pintura y la literatura...” (como fue citado por Eagleton, 2001, p. 32).

Para Eagleton el problema del concepto de cultura radica en que “...seguimos atrapados entre unas nociones de cultura tan amplias que no valen para nada y otras que resultan exageradamente rígidas, y que nuestra necesidad más urgente es situarnos más allá de todas ellas...” (Eagleton, 2001, p. 55).

Siguiendo a Williams, tenemos a la cultura como hábito mental individual; como desarrollo intelectual de toda una sociedad; como conjunto de las artes; y como forma de vida de un grupo o de un pueblo en su conjunto (Eagleton, 2001). Por tanto se trata de tres conceptos culturales encontrados: “La cultura como civilidad, como identidad y como comercio o posmoderna” (Eagleton, 2001, p. 100). La cultura como civilidad la podemos ejemplificar dentro del Distrito Federal como esa postura gubernamental que impulsa el desarrollo global económico y cultural donde la diversidad queda supeditada a la homogenización cultural occidental. La cultura como identidad la podemos entender como esta resistencia que la pluralidad de culturas que habitan la capital del país realizan para diferenciarse y posicionarse dentro de las políticas públicas del gobierno local y nacional. Por último, la cultura como comercio o posmoderna lleva al extremo estas posturas en donde no hay un reverso ni solución dialógica entre culturas sino islas o cúmulo de culturas separadas y tergiversadas por el sistema global que infecta o contamina las culturas hasta alienarlas o banalizarlas.

Cabe entonces mencionar otro concepto utilizado que permea la relación entre concepciones de cultura como el término *subcultura* el cual “...implica un contraste con una supracultura cómodamente identificable, cuando, en realidad, la mayoría de las sociedades modernas son un agregado de subculturas solapadas, y cada día resulta más difícil decir exactamente de qué sistema de valores culturales se desvía una subcultura...” (Eagleton, 2001, p. 115). Por ejemplo, definir cuál es la supra cultura entre los pueblos originarios y la cultura moderna nos podría adentrar en los terrenos de la temporalidad pues los pueblos originarios son premodernos y en algunos casos prehispánicos. Si se piensa en hegemonía cultural, se han permeado mutuamente hasta encontrar en la resistencia un posicionamiento político y jurídico sobre la existencia y reivindicación de los pueblos originarios en el Distrito Federal.

La subcultura entonces plantea el problema de definir o estratificar la cultura en términos de poder, extensión y reproducción cuando en el terreno simbólico probablemente la resistencia cultural de la supuesta subcultura reconoce como primaria la cultura que desde occidente se pretende subcultura.

Dentro de esta problemática, otro autor interesado en el estudio de la cultura, John B. Thompson hace un recorrido histórico muy breve del concepto de cultura para después proporcionarnos una definición propia y funcional en cuanto al estudio de Medios Masivos de Comunicación se refiere.

En su libro *Ideología y cultura moderna*, Thompson parte de la hermenéutica para acercarse al estudio de la comunicación, entendida o aplicada hacia las *formas simbólicas*. Así, para los estudios de

comunicación que dividen ésta entre la emisión, la producción y la recepción, Thompson es un buen fundamento teórico para centrar el análisis comunicativo en los medios, es decir, en las formas simbólicas producidas por los sujetos sociales. Su principal aportación es la de crear una metodología práctica que supone su aplicación general a cualquier medio de comunicación.

El sustento de su metodología parte de la hermenéutica contemporánea que abanderara Hans Georg. Gadamer y Paul Ricoeur con los cuales determina una hermenéutica que llama *profunda*. Tanto la aplicación de la historia efectual de Gadamer como la triple Mímesis de Ricoeur permiten a Thompson retomar una metodología práctica para el análisis hermenéutico de las formas simbólicas.

Dentro de mi investigación sobre la autorrepresentación audiovisual comunitaria, Thompson resulta un autor que proporciona un método práctico de análisis tanto para el estudio del video como forma simbólica, como para la indagación entre sus realizadores a partir del cruzamiento del análisis sociohistórico de la comunidad, la forma simbólica y la interpretación de las *doxas* (el análisis de la opinión de la gente que produce, emite o recibe esas formas simbólicas).

Para su aplicación, este autor propone una definición de cultura de orden específico para el estudio de los Medios Masivos de Comunicación a partir de la concepción simbólica de la cultura en Clifford Geertz pero enfatizando el carácter estructural y contextual de cultura. Para desarrollar el método de la hermenéutica profunda, Thompson realiza una serie de críticas tanto a Geertz, respecto a su concepto de cultura, como a Ricoeur respecto al tratamiento del análisis hermenéutico, no obstante, en este apartado se discutirán sus argumentos con la finalidad de esclarecer los postulados de estos autores y demostrar las coincidencias claves para la hermenéutica profunda y sus aportes al establecimiento de la teoría de Thompson.

Este autor nos habla de la vida del ser humano desde su naturaleza como simbólica:

"...La vida social no es sólo una cuestión de objetos e incidentes que se presentan como hechos en el mundo natural: también es una cuestión de acciones y expresiones significativas, de enunciados, símbolos, textos y artefactos de diversos tipos, y de sujetos que se expresan por medio de éstos y buscan comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben." (Thompson, 2001, p. 183).

Aunque el autor no lo mencione, este hombre simbólico que realiza acciones y expresiones significativas es al que se refiere Ernst Cassirer en su trabajo *Antropología Filosófica*. En éste, Cassirer desde 1944 nos refiere a la naturaleza del ser humano en tanto creador de *formas simbólicas* con las



cuales se relaciona. Se trata de una mediación simbólica entre uno mismo y el mundo. Estas mediaciones se engloban dentro del mito y la religión; el lenguaje; el arte; la historia; y la ciencia. (Cassirer, 1963).

Los fenómenos culturales nos dice Thompson "... se pueden interpretar como el estudio del mundo sociohistórico en tanto campo significativo. Se puede interpretar como el estudio de las maneras en que individuos situados en el mundo sociohistórico producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos..." (1998, p. 183). Para este autor es la interpretación del mundo sociohistórico donde se encuentra el entramado cultural y por tanto definen la interpretación de las *formas simbólicas*.

Al adentrarse en este terreno Thompson desecha la concepción descriptiva de la cultura que se encuentra en autores como Tylor y se asienta en la concepción simbólica de Geertz en la cual, "...los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, y el estudio de la cultura se interesa esencialmente por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica." (Thompson, 1998, p. 184). Sin embargo desde su postura, Geertz "...no presta atención a las relaciones sociales estructuradas donde se insertan siempre los símbolos y las acciones simbólicas..." (1998, p. 185). Además Geertz plantea la cultura también como "...la elucidación de reglas, planes y «programas» y no deja claro cómo se relacionan estas reglas que gobiernan la conducta con la concepción simbólica de la cultura como patrones incorporados a las formas simbólicas. (Thompson, 1998, pp. 198-199).

A este respecto, consideramos importante matizar y contextualizar el planteamiento de Geertz respecto a la concepción simbólica de la cultura:

Este autor, enuncia explícitamente una definición:

El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie... (Geertz, 1994, p. 20).

Esta definición, explica Geertz, está encaminada a concentrar el análisis del ser humano en la creación de símbolos y cómo estos van relacionándose entre sí para dar significado a la vida social.

Aunque Geertz no mencione explícitamente las relaciones estructurales dentro de su concepto de cultura, su definición lleva intrínseco el tratamiento de las estructuras sociales. Habrá que recordar que Geertz entabla una discusión con el estructuralismo, quien plantea la posibilidad de analizar la cultura buscando patrones universales desechando las “irregularidades”, es decir, lo específicamente local de cada cultura. Su definición pone atención a la importancia de la interpretación para el análisis. No obstante, las estructuras sociales (ya que son creadas, establecidas y modificadas por la propia cultura) requieren una descripción densa para llegar al momento de la interpretación.

Como muestra de este planteamiento en la obra *La interpretación de las culturas*, Geertz, para comprender e interpretar la cultura en Modjokuto, una pequeña ciudad de la java Central Oriental, el autor requiere diferenciar la cultura de la estructura social. En el texto nos dice:

Uno de los modos más útiles -pero desde luego no el único- de distinguir entre cultura y sistema social es considerar la primera como un sistema ordenado de significaciones y de símbolos en cuyos términos tiene lugar la integración social, y considerar el sistema social como la estructura de la interacción social misma. En un plano está el marco de las creencias, de los símbolos expresivos y de los valores en virtud de los cuales los individuos definen su mundo, expresan sus sentimientos e ideas y emiten sus juicios; en el otro plano está el proceso en marcha de la conducta interactiva, cuya forma persistente es lo que llamamos estructura social. (Geertz, 2003, p. 133).

A partir de esta diferenciación es que Geertz es capaz de interpretar las formas simbólicas que se realizan en esta cultura. El no separar analíticamente estas dos fases generaría una mala interpretación de los cambios sociales dados dentro del ritual de los javaneses. “...son dos abstracciones de los mismos fenómenos...” (Geertz, 1973, p. 133).

Por este motivo, consideramos que la supuesta falta de atención en la estructura social y que la relación entre las reglas sociales y la concepción simbólica en las formas simbólicas no desarrollada por Geertz, expuestas por Thompson, desorienta los planteamientos del primero. La aplicación de Geertz, se encuentra en los estudios particulares y específicos de las culturas y es ahí donde dependiendo la descripción densa recogida por el etnógrafo se priorizan y se crean categorías de análisis o de analogías para dar sentido a las formas simbólicas dadas por los habitantes de la comunidad estudiada. Sin embargo las tramas de significación son también las estructuras sociales, las cuales interaccionan con la urdimbre tejida de generación en generación por los sujetos que repiten a la

vez que transforman su propia cultura.

Una segunda crítica de Thompson, se centra en la *fijación* objeto-sujeto de investigación a partir de los textos etnográficos. A partir de Paul Ricoeur, Geertz describe el proceso de *fijación* de textos los cuales "...fijan lo dicho del discurso social..." (Thompson, 1998, p. 199). Pero para Thompson, Ricoeur no relaciona la fijación de textos con la relación entre el investigador científico y el sujeto/objeto de su investigación. Por tanto la fijación de un antropólogo que hace etnografía en un diario de campo solo fija lo dicho por otro.

A este respecto, cabe destacar que la *fijación* que plantea Ricoeur es parte de la batería teórica que el autor requiere para plantear la triple mimesis en la obra *Tiempo y Narración*. En ella, este autor plantea el problema de la mediación del investigador entre el tiempo y la narración. Por una parte, el investigador atrae el pasado al presente al momento de narrar una historia:

...entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. (Ricoeur, 2004, p. 113).

Para ello será fundamental comprender la prefiguración, lo que Thompson reconoce como campo preinterpretado, es decir, para Ricoeur, la primera mimesis es ese momento de la significación que está inserta en la forma simbólica (la obra, la trama, etcétera) que se pretende comprender; también existe una mediación que se da en la refiguración; puesto en palabras de Thompson, la interpretación-reinterpretación de la forma simbólica. En esta tercera mimesis, es el lector, el intérprete quien media sobre la forma simbólica para producir un nuevo significado (Ricoeur, 2004). Para decirlo en palabras de Gadamer, aquel momento donde se funden los horizontes simbólicos (1973).

Vale la pena recapitular a estos autores para reencaminar los aportes teóricos que acompañan a Thompson en la creación de su metodología analítica. Desde nuestro punto de vista, la *fijación* de textos, Ricoeur lo retoma en la segunda mimesis, es decir, en el momento de la configuración. Misma que para Thompson será el análisis estructural de la forma simbólica. Ahí interviene tanto la prefiguración como la reconfiguración, por tanto está dada la relación del sujeto-objeto en la investigación. La prefiguración al hacer el análisis sociohistórico de la forma simbólica y la refiguración al realizar la interpretación-reinterpretación de la misma.

...para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración debo establecer el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede... Seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado. (Ricoeur, 2004, p. 115).

A pesar de que Ricoeur base sus investigaciones en el texto, tanto en las narraciones de ficción y no ficción; y no profundice su teoría en la interpretación de las doxas, es decir, en la relación del investigador con los receptores o productores que opinan sobre las formas simbólicas. La adaptación de este método al terreno de los estudios de recepción es igual de efectivo. *Fijar* un texto, es una acción que lleva a cabo el productor de formas simbólicas, ya sea un texto escrito o un discurso enunciado por algún individuo. El trabajo del interprete requiere de la triple mimesis (o en el caso de Thompson del análisis tripartito) para comprender la forma simbólica<sup>2</sup>.

Desde el plano de la antropología, Geertz comprende la característica del texto y emplea la *fijación* para el trabajo del antropólogo. Éste *fija* lo dicho por los sujetos antropológicos y con ello el discurso social. Se trata en sí, en cualquier situación, de la creación de formas simbólicas que median entre la acción simbólica y la comprensión de la misma por los sujetos que interactúan.

“Si la interpretación antropológica es realizar una lectura de lo que ocurre, divorciarla de lo que ocurre – de lo que en un determinado momento o lugar dicen determinados personajes, de lo que éstas hacen, de lo que se les hace a ellas, es decir ,de todo el vasto negocio del mundo- es divorciarla de sus aplicaciones y hacerla vacua...” (Geertz, 1994, p. 30).

Las críticas de Thompson al trabajo de Geertz tienen poco fundamento, al menos en su obra de *Ideología y cultura moderna*, no parece que se haya desarrollado una etnografía específica que nos describa o nos muestre la forma en que el investigador recoge los datos en el trabajo de campo a diferencia de toda la obra de Geertz, la cual concentra los resultados de sus investigaciones en su obra cumbre: *la interpretación de las culturas* donde se puede leer la especificidad del trabajo del etnógrafo.

*Fijar* un texto es darle un soporte al discurso y contar en el caso de una investigación, con datos de análisis para la comprensión de una cultura. Acción que requiere toda una consciencia del trabajo del investigador ya analizada a detalle por Gadamer y Ricoeur.

Por último, Thompson critica la falta de atención sobre los “...problemas del poder y el

---

2 Ver el siguiente apartado.

conflicto social. Los fenómenos culturales son vistos ante todo como constructos significativos, como formas simbólicas... sin embargo... también están insertos en relaciones de poder y de conflicto...” (Thompson, 1998, pp. 200-201). Esta crítica la sustenta argumentando que el uso de los conceptos de Ricoeur dentro del análisis cultural de Geertz son equivocados por ejemplo:

...es probable que el modelo del texto de Ricoeur sea algo confuso. Según él, la característica clave del texto es su «distanciamiento» de las condiciones sociales, históricas y psicológicas de su producción, de tal manera que la interpretación del texto sólo puede basarse en el análisis de su estructura interna y contenido... (Thompson, 1998, p. 202).

Nos parece importante retomar la obra *Conocimiento Local* de Clifford Geertz para sostener que este autor sí contempla la relaciones de poder y de conflicto dentro de la interpretación de las culturas. En el capítulo 6 de esta obra titulado, Centros, Reyes y Carisma: una reflexión sobre el simbolismo del poder, Geertz correlaciona tanto culturas occidentales como no occidentales para demostrar el peso del poder simbólico que acompaña a la personalidad carismática de sus gobernantes. Geertz nos dice:

...Por eso, sin importar cuan periférica, efímera o indecisa pueda resultar la relación de la figura carismática con el poder- el profeta más extravagante, el revolucionario más pervertido-, debemos comenzar por el centro, y por los símbolos y concepciones que allí predominan, si queremos comprenderlo y saber qué significa... (1994, p. 168).

Tanto en la Inglaterra de la reina Isabel como en la Java de Hayam Wuruk y el Marruecos de Hasàn I, una parte fundamental en el análisis es la composición de la estructura social que está puesto justo en las formas simbólicas. En este caso, no basta con las cualidades individuales del gobernante sino además se requiere de una serie de rituales y de símbolos que permitan sacralizar el poder.

Quizás a lo que se refiere Thompson sea a la desigualdad que hay en la estructura social (gobernantes y gobernados, productores de mensajes en los medios de comunicación y receptores, etcétera). Esta composición desigual es fundamental para el estudio de los medios masivos de comunicación. Considero que esta característica de la desigualdad, hace que Thompson ponga tanto énfasis en la definición de cultura que especificaremos más adelante. Sin embargo, los análisis de Geertz no carecen del estudio de las relaciones de poder en las culturas. Así mismo, no consideramos que su concepto de cultura no lo contemple, por el contrario, por ser una definición abierta a las tramas

de significado, es en esta articulación donde queda implícito el peso de las relaciones de poder en la conformación de la trama simbólica. El énfasis en la desigualdad que hay en la estructura social es un punto que dependerá de los objetivos concretos de la investigación así como del trabajo etnográfico realizado. En este sentido, será el propio trabajo de campo el que arrojará los datos particulares de cada cultura para poner énfasis en la desigualdad, inclusive si ésta es considerada de la misma forma en que la cultura moderna occidental la reconoce. En el caso de Thompson, sus análisis se centran en la cultura moderna y específicamente en el papel de la ideología dentro de la producción de formas simbólicas por los medios masivos de comunicación. De ahí la importancia de la desigualdad dentro de la estructura social en sus investigaciones.

Por otra parte, la crítica hacia el supuesto distanciamiento de las condiciones sociales, históricas y psicológicas de la producción de las formas simbólicas y que además, es la “aportación” de este autor al concepto de cultura, es por decir lo menos, una mala lectura de la posición de Paul Ricoeur ante el análisis de la cultura.

Tanto Ricoeur como Geertz, Cassirer y Gadamer son estudiosos de la cultura desde la hermenéutica contemporánea por tanto, la interpretación de la acción simbólica es un entramado de capas de significado que aunque para su estudio se dividan, éstas funcionan unidas de manera compleja. Geertz desde la antropología, Cassirer desde la filosofía, Gadamer desde la estética y la historia y Ricoeur desde el análisis textual han desarrollado métodos y metodologías que priorizan justamente el acercamiento del objeto de estudio con sus condiciones históricas, sociales, económicas, etcétera. y no sólo de la contextualización con la forma simbólicas sino también con sus productores y sus receptores. Gadamer lo apunta como *el horizonte simbólico* que debe tomar en cuenta toda interpretación (1973).

Nos parece que a lo que se refiere Ricoeur cuando habla del «distanciamiento» se está refiriendo a que el texto como tal ya no cuenta con los factores externos con los que contaría una acción humana: los rituales, la vida cotidiana, los eventos, etc. El texto se separa de su autor pues en tanto obra pública desfasa dicho encuentro, sin embargo en su contenido se encuentra todo este entramado de significación que para poder acceder a él se debe contar con un análisis hermenéutico que permitan el acceso al texto (2004).

Por estos motivos consideramos que Geertz es coherente en edificar un concepto de cultura que converge con el trabajo de Ricoeur. Además de estos autores, Thompson al valerse de las formas simbólicas retomadas de Ernst Cassirer y la reflexión sobre el horizonte simbólico de Gadamer para

acceder al encuentro entre el investigador y la comunidad investigada le permite generar un concepto de cultura específico a las formas simbólicas que se desarrollan en los medios masivos de comunicación.

Más allá de adaptar a esta investigación el modelo de las formas simbólicas de Thompson y su definición de cultura que lo sustenta. La investigación sobre las comunidades de Pueblos Originarios en la Ciudad de México requiere ampliar la discusión y retomar los conceptos teóricos que orienten de manera específica el análisis hermenéutico. Así, este recuento sobre la crítica de Thompson a Geertz y Ricoeur ejemplifica la forma en que cada investigación genera definiciones y metodologías específicas dependiendo el objeto y sujeto de estudio. Véase el caso de la triple mimesis de Ricoeur y del análisis tripartito de Thompson.

Después de contextualizar y ampliar las discusiones en torno al método hermenéutico y el concepto de cultura, podemos comprender la definición de cultura que hace Thompson :

...los fenómenos culturales pueden entenderse como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas... (1998, p. 185).

...la cultura es el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas -entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos- en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepción y creencias. El análisis cultural es, en primer lugar y ante todo, la elucidación de estos patrones de significado, la explicación interpretativa de los significados incorporados a las formas simbólicas... (1998, p. 197).

Este concepto de cultura tiene dos grandes énfasis. El primero relacionado a las formas simbólicas como patrón de significados y en segundo lugar como contextos estructurados en donde se insertan estas formas simbólicas.

Es comprensible que para realizar un análisis de los Medios Masivos de Comunicación, esta *concepción estructural de la cultura* reafirme su carácter inmanente con los contextos sociales estructurados. Por ejemplo, la grabación de un video es la realización de una *forma simbólica* que obedece a un patrón de significados dado por el discurso audiovisual (imagen, audio, contenido, efectos, etc.) y a su vez su contextualización como parte de una producción inserta en un tiempo y en un espacio; realizada por sujetos de una comunidad específica culturalmente inserta; y en relación de

conflicto o de poder entre los campos de interacción y las instituciones sociales.

Sin embargo, se tiene que ser cuidadoso en el uso de una metodología específica, el análisis tripartito de Thompson, para no forzar su correcta aplicación haciendo una analogía forzada, por ejemplo: forma simbólica es igual a video, por ende medio de comunicación y de ahí medio masivo de comunicación. Además de plantear el acoplamiento estructural entre el discurso audiovisual del video comunitario y la representación especializada del discurso audiovisual televisivo o cinematográfico para finalizar empalmando a los realizadores como productores de formas simbólicas y a la relación de conflicto o de poder entre los pueblos originarios y las instituciones sociales.

La investigación de las formas simbólicas creadas por la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa se sustenta en el marco teórico generado en el trabajo etnográfico realizado. A partir de él, surge el análisis específico del tema sobre la autorrepresentación audiovisual comunitaria y la investigación previa del contexto sociocultural como la tensión entre la cultura tradicional y la cultura moderna.

Considero que el concepto de cultura de Geertz es lo suficientemente amplio para comprender el entramado de significación con sus desigualdades culturales. En el caso de Thompson, requiere un concepto de cultura donde la idea de poder y la estructura social estén más presentes dado que su estudio está dirigido a las formas simbólicas generadas por los medios masivos de comunicación.

En esta investigación, se retoma la metodología propuesta como hermenéutica profunda de este autor dado que el proceso de indagación que propone para lograr una comprensión es pertinente para un estudio donde se genera un entramado de significación entre la cultura tradicional y la cultura moderna. Sin embargo también fue necesario complementar con el giro latinoamericano de los estudios culturales para comprender la idea de poder en el contexto de dominación de la cultura hegemónica hacia las culturas de pueblos originarios en México. Y por último se rastreó la relación sujeto-objeto desde el horizonte simbólico de Gadamer dado que la relación de los productores comunitarios con los agentes externos al generar las formas simbólicas requiere de la comprensión de los intereses, saberes y relaciones de poder que hay entre unos y otros, lo que Thompson llamará la estructura social.

Por último, para esta investigación se comprende a la Hermenéutica profunda como una metodología llevada hacia los medios masivos de comunicación y que incorpora el trabajo de Clifford Geertz y de Paul Ricoeur para su formulación. Este traslado que logró Thompson del campo de la antropología y la filosofía hacia el estudio de los medios de comunicación ha posibilitado el uso amplio de la hermenéutica dentro de los estudios de la comunicación. Esta investigación retoma este acierto y lo contextualiza dentro de los avances en la aplicación de la hermenéutica a las ciencias sociales.



## **1.4. La metodología de la Hermenéutica profunda**

Para analizar la Cultura necesitamos analizar las formas simbólicas que la contienen. Formas simbólicas en tanto objeto y en tanto interpretación ya sea de quienes las construyen o de quienes las reciben

...el enfoque hermenéutico profundo debe reconocer y tomar en cuenta las maneras en que las formas simbólicas son interpretadas por los sujetos que comprenden el campo sujeto-objeto... este enfoque debe basarse, en lo posible, en una elucidación de las maneras en que las formas simbólicas son interpretadas y comprendidas por los individuos que las producen y las reciben en el curso de sus vidas diarias... (Thompson, 1998, p. 406).

La metodología plantea tres momentos en la investigación: en el primero se realiza un análisis sociohistórico de la forma simbólica. Se trata de contextualizar para situar las formas simbólicas en un tiempo-espacio. En este proceso, la interpretación de las *doxas* se vuelve parte fundamental pues el estudio de la forma simbólica implica necesariamente a sujetos que la interpretan y su información ayuda a la comprensión de la investigación. El análisis sociohistórico se lleva a cabo tanto en el proceso de producción como en el proceso de recepción de la forma simbólica; en el segundo se realiza el análisis de la forma simbólica en términos estructurales, es decir, lo que nos dice el objeto por sí mismo; y en la última fase se realiza una interpretación/reinterpretación de la forma simbólica. Dado que se analiza un campo preinterpretado, la interpretación del investigador se suma a la interpretación de las formas simbólicas con las implicaciones a las que conlleva. Hablamos de una reinterpretación de las formas simbólicas.

### **1.4.1. El análisis sociohistórico.**

El análisis sociohistórico es la fase de investigación dónde se estudia el contexto en que se produce y/o se recibe una forma simbólica. "...las formas simbólicas no subsisten en el vacío: se producen, transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas... el objetivo del análisis sociohistórico es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y la recepción de las formas simbólicas." (Thompson, 1998, p. 409).

Coherente con el método científico de las ciencias sociales aplicado tanto a estudios

sociológicos como de comunicación, el análisis sociohistórico pretende integrar la investigación de los sujetos y de sus formas simbólicas con su forma de vida, las circunstancias y referentes en que se desenvuelven.

En nuestro caso hablamos de sujetos pertenecientes a la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa en la delegación Xochimilco y que realizan formas simbólicas utilizando el video como herramienta para fijar la memoria histórica de su pueblo. El análisis sociohistórico nos permitirá explicar las motivaciones, las problemáticas y la recepción de los videos realizados. Este análisis se divide en cinco aspectos fundamentales: 1) Escenarios espacio-temporales; 2) Campos de interacción; 3) Instituciones sociales; 4) Estructura social; y 5) Medios técnicos de transmisión.

#### **1.4.1.1. Escenarios espacio-temporales.**

Los escenarios espacio-temporales podríamos distinguirlos como el dónde y el cuándo. Para nuestro caso se tratará de describir las condiciones geográficas que constituyen la producción de las formas simbólicas. La descripción de Santa Cecilia Tepetlapa que es el pueblo representado en los videos producidos. La pertinencia de este análisis es que permitirá contrastar al pueblo, sus alrededores y sus cualidades con la representación que hacen los realizadores del a misma. En qué medida la autorrepresentación corresponde al pueblo en este tiempo-espacio. “Las formas simbólicas son producidas (expresadas, actuadas, inscritas) y recibidas (vistas, escuchadas, leídas) por individuos situados en ubicaciones específicas, que actúan y reaccionan en momentos y en lugares particulares, y la reconstrucción de estos lugares es una parte importante del análisis sociohistórico.” (Thompson, 1998, p. 409). Se trata entonces de delinear el escenario donde se desarrollan las formas simbólicas.

#### **1.4.1.2. Campos de interacción.**

La fase de los campos de interacción nos da el análisis de las circunstancias por las cuales se posibilita la producción o recepción de las formas simbólicas “...Podemos analizar un campo como un espacio de posiciones y un conjunto de trayectorias, que unidos determinan algunas de las relaciones que se dan entre los individuos y algunas de las oportunidades que tienen a su disposición.” (Thompson, 1998, p. 409). Hablamos de condiciones tanto de recursos, reglamentaciones, convenciones, usos y costumbres y desarrollo cultural que los individuos poseen como parte del conocimiento práctico.

Será relevante conocer por ejemplo si los campos de interacción de la comunidad son representados en sus formas simbólicas y si estos son significativos para la recuperación de la memoria histórica. Los videos realizados fueron resultado de talleres de video, por lo que este espacio se vuelve un campo de interacción donde se desarrolla la producción de una forma simbólica. Será significativo conocer el campo de interacción y ver sus implicaciones en el traslado de una idea del realizador comunitario a un video.

#### **1.4.1.3. Instituciones sociales.**

Describir la relación de las instituciones sociales es la tercera fase del análisis sociohistórico “...se pueden considerar como conjuntos relativamente estables con reglas y recursos aunados a las relaciones sociales establecidas por ellas... dan una forma particular a los campos de interacción. Se sitúan en campos de interacción, a los que dan forma al fijar una gama de posiciones y trayectorias...” (Thompson, 1998, p. 410). de esta manera se reconstruyen sus reglas, recursos y relaciones de las instituciones sociales en relación con los individuos.

En nuestro caso, las instituciones pueden establecerse desde las instancias gubernamentales como desde las instancias comunitarias, es decir, la materialización de las relaciones sociales y su reglamentación obedece a dos gobiernos que llegan a tener tensiones entre ellos: la organización comunitaria y la organización institucional del Distrito Federal.

Será relevante investigar si alrededor de las comunidades se encuentran instituciones sociales que influyen dentro de las actividades y desarrollo de los habitantes de una comunidad y si estas tuvieron implicaciones dentro de las formas simbólicas producidas.

Así mismo, dentro de la realización de los videos, vale la pena describir el vínculo que las instituciones sociales implicadas en los talleres y la relación que tuvieron con los realizadores de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.

#### **1.4.1.4. Estructura social**

Acompañado del análisis de las instituciones sociales se realiza el de la estructura social:

...utilizo este término para referirme a las asimetrías y diferenciales relativamente estables que caracterizan a las instituciones sociales y a los campos de interacción...

significa buscar determinar qué asimetrías son sistemáticas y relativamente estables; es decir, cuáles son manifestaciones no nada más en términos de la distribución del recurso, el poder, las oportunidades y las posibilidades de vida, y el acceso a todo ello. Analizar la estructura social implica también intentar indagar los criterios, las categorías y los principios en que se apoyan estas diferencias y explicar su carácter sistemático y duradero. (Thompson, 1998, p. 410).

Para nuestro análisis será importante dilucidar la posición diferencial que se asienta entre las instituciones sociales y las comunidades ya sea dentro de la propia comunidad o dentro de los talleres recibidos. La resistencia, procesos autogestivos o de negociación que las comunidades han realizado para preservar su identidad como pueblos arroja información fundamental para comprender la emergencia de las comunidades para preservar su memoria histórica. Analizar cómo esta posición diferencial se desarrolla dentro de la producción de las formas simbólicas nos permite saber la influencia de esta estructura social en los procesos de autorrepresentación audiovisual comunitaria.

#### **1.4.1.5. Medios técnicos de transmisión**

La última fase para el análisis sociohistórico está enfocada en los medios técnicos de inscripción y transmisión.

...En la medida en que las formas simbólicas son intercambiadas entre los individuos, necesariamente implican algún medio de transmisión, sea por vía de ondas de aire, como en el caso de las expresiones verbales en una situación cara a cara, o los complejos mecanismos de codificación y transmisión electrónica, como en el caso de la difusión de radio y televisión. ... un medio técnico es un sustrato material en el cual, y por medio del cual, se producen y transmiten las formas simbólicas... de ahí que el análisis sociohistórico de los medios técnicos de inscripción y transmisión no pueda ser una investigación estrechamente técnica, sino que debe buscar elucidar los contextos sociales más amplios en que se insertan y despliegan estos medios. (Thompson, 1998, p. 411)

En el caso de las formas simbólicas que no atañen, será importante indagar sobre el uso del video como medio técnico para fijar la memoria histórica. Sus implicaciones tanto de instrucción como de financiamiento con la intención de saber la influencia tanto del discurso audiovisual en la memoria histórica como las herramientas técnicas necesarias para producir los videos.

Así mismo será importante saber la manera en que estas formas simbólicas fueron distribuidas, exhibidas o presentadas y a qué sectores. Dado que la recepción es también parte del circuito de la comunicación. El objetivo del video es preservar al mismo tiempo que mostrar. Vale la pena contextualizar su intercambio a partir de las condiciones sociohistóricas en las que se inscribe el discurso audiovisual. Una vez preservada la memoria histórica será importante indagar sobre su finalidad para las comunidades y para las instituciones sociales vinculadas en las mismas.

#### **1.4.1.6. La interpretación de las *doxas*.**

Si las formas simbólicas materializan la cultural, son los sujetos quienes las ponen en circulación. La interpretación de las *doxas* es el análisis de la interpretación que la gente común tiene tanto en la producción de las formas simbólicas como de su recepción. Se trata de investigación de etnográfica donde se contempla el punto de vista de las personas que están relacionadas con el proceso de producción (realizadores, editores, fotógrafos, etc.) como de la gente que recibe los contenidos e interpreta éstos a partir de su campo pre interpretado. La investigación adquiere sentido al integrar el proceso humano que influye en la forma simbólica.

"...También podemos adoptar un enfoque más interpretativo y buscar elucidar la comprensión de los individuos que participan en la producción y difusión de los mensajes de los medios, es decir, las maneras en que comprenden lo que están haciendo, lo que están produciendo y lo que están tratando de lograr. Esta interpretación de la comprensión cotidiana de las '*doxas*' puede ayudar a esclarecer las reglas y suposiciones implícitas en el proceso de producción, incluidas suposiciones acerca del público y sus necesidades, intereses y habilidades. (Thompson, 1998, p. 443).

Para nuestro estudio sobre autorrepresentación audiovisual comunitaria nos es indispensable la interpretación de la *doxa* a partir de los realizadores comunitarios que produjeron las formas simbólicas. La autorrepresentación es, en efecto, un proceso humano que implica la identidad social, individual y cultural. La investigación se centra en el proceso de producción audiovisual, es decir, trasladar una idea hacia un medio audiovisual. La interpretación de la *doxa* no incluirá su recepción por el público sino la interpretación que los realizadores hace de su propia comunidad.

### **1.4.2. El análisis de la forma simbólica.**

El segundo análisis propuesto por Thompson se centra en la forma simbólica. Un estudio formal del medio técnico de inscripción y transmisión:

"...Las formas simbólicas son los productos de acciones situadas que aprovechan las reglas, los recursos, etcétera, que están a disposición del productor, pero también son algo más, pues son construcciones simbólicas complejas por medio de las cuales se expresa o se dice algo. Las formas simbólicas son productos contextualizados y algo más, pues son productos que, en virtud de sus rasgos estructurales, pueden decir algo acerca de algo, y así afirman hacerlo." (Thompson, 1998, p. 413).

Una forma simbólica se deberá analizar fuera del contexto, es decir, el análisis sociohistórico queda fuera de este análisis ya que lo que se pretende es que el contenido arroje sus propias propiedades y significados. Esta descontextualización de la forma simbólica se vuelve importante para fines de esta investigación dado que lo que estamos analizando en la autorrepresentación audiovisual comunitaria, es decir, qué elementos de autorrepresentación están inscritos en la forma simbólica y su relación con la comunidad representada. De esta manera, trabajar estructuralmente los videos sin el contexto nos arroja datos importantes del proceso de autorrepresentación. No se trata de un análisis diacrónico de la forma simbólica sino de una estrategia metodológica para alcanzar los objetivos de la misma.

En nuestra investigación se analizarán las formas simbólicas realizadas como autorrepresentaciones de las comunidades a partir de sus elementos audiovisuales. Desde los lineamientos del discurso audiovisual definiremos la estructura planteada. Nos apoyaremos para este efecto de la metodología de Joan Ferrés quién propone una serie de lineamientos estructurales incluidos dentro de videos sociales. Esto nos ayudará a comparar el producto con la intención de sus realizadores y nos arrojará información sobre los niveles de representación y sus alcances.

### **1.4.3. La interpretación/reinterpretación.**

El último nivel de análisis, la interpretación-reinterpretación es en estricto sentido la aplicación de la hermenéutica profunda. El análisis sociohistórico no difiere de los análisis contextuales o históricos de las investigaciones en ciencias sociales, así como el análisis de la forma simbólica no difiere de los

estudios estructurales desde la semiótica o el análisis del discurso.

Sin embargo, "...Al desarrollar una interpretación mediada por los métodos del enfoque hermenéutico profundo, estamos reinterpretando un campo pre interpretado; estamos proyectando un posible significado que puede diferir del significado interpretado por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico. (Thompson, 1998, p. 421).

El último análisis utiliza los análisis sociohistórico y de la forma simbólica para:

...permitir al analista ver una forma simbólica de una manera nueva, en relación con los contextos de su producción y recepción y a la luz de los patrones y recursos que la constituyen... Las formas simbólicas representan algo, dicen algo acerca de algo, y es este carácter trascendente el que se debe captar por medio del proceso de interpretación. (Thompson, 1998, p. 420).

El método de la hermenéutica profunda contempla entonces el análisis de la forma simbólica no como un estudio en sí del medio o mecanismo por el cual se contiene y se distribuye un producto mediático, lo que le interesa es la manera en que este es interpretado por la gente que tiene acceso a su mensaje. Cabe hacer notar que este método contiene tanto análisis hermenéutico como análisis estructural. En primera instancia, la hermenéutica porque lo que busca es desentrañar el sentido de una forma simbólica a partir del contacto con sus productores o sus receptores y el análisis estructural porque se asume la importancia de contar con un análisis de la forma en cuanto tal. Se saca del contexto para encontrar su sentido interno y una vez obtenida la información del propio producto mediático es relacionado con al análisis sociohistórico para sólo así, plantear una interpretación del tema a partir del análisis de la forma simbólica y sus actores involucrados.

Thompson plantea la hermenéutica profunda y la aplica al estudio de los Medios Masivos de Comunicación para el cual genera una metodología de estudio que llama "el enfoque tripartito". Dado que la investigación presente no trata de medios masivos de comunicación, el enfoque tripartito no será retomado, sin embargo, por ser parte consustancial a su propuesta la describiremos:

... El primer aspecto es la producción y transmisión o difusión de las formas simbólicas, es decir, el proceso de producir las formas simbólicas y de transmitir las o distribuir las por vía de canales de difusión selectiva. Estos procesos se sitúan en circunstancias sociohistóricas específicas y casi siempre implican arreglos institucionales particulares. El segundo aspecto es la construcción del mensaje de los medios. Los mensajes transmitidos por la comunicación masiva son productos estructurados de diversas

maneras: son construcciones simbólicas complejas que presentan una estructura articulada. El tercer aspecto de la comunicación masiva es la recepción y apropiación de los mensajes de los medios. Éstos son recibidos por individuos, y grupos de individuos, que se sitúan en circunstancias socio históricas específicas y que emplean los recursos que tienen a su disposición para entender los mensajes recibidos y para incorporarlos a sus vidas diarias. (Thompson, 1998, p. 441).

Para esta investigación se partirá del modelo hermenéutico profundo aplicado a la producción de formas simbólicas por representantes de comunidades de pueblos originarios. Éstas no son realizadas para ser productos de consumo masivo en los medios de comunicación. No se generan por profesionales de la comunicación sino por gente que ha encontrado en el video un uso social para registrar la memoria histórica de sus comunidades. Aunque se analizará la forma simbólica como tal, su producción no está determinada por el proceso de generación de un producto mediático con el carácter de medios masivo sino desde las posibilidades técnicas del uso del video y de la toma de decisiones de los productores (la gente de comunidad) para definir la forma de trasladar la memoria histórica a un lenguaje audiovisual.

Thompson aplica la interpretación de las *doxas* tanto hacia los productores de la forma simbólica como a los receptores del mensaje. El análisis tripartito contempla la transmisión y producción de la forma simbólica, la construcción del mensaje de los medios y la recepción y apropiación de las formas simbólicas. En tanto las formas simbólicas producidas por comunidades no es un producto pensado para su difusión masiva, la construcción de mensajes no obedece a la lógica de los medios de comunicación, su recepción es limitada y su producción no es profesional.

### **1.5. Metodología aplicada a la autorrepresentación audiovisual comunitaria**

Las formas simbólicas son constructos significativos que desarrollan los sujetos. Ahí es donde se inscribe o fija la cultura. La comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa se ha representado a través del discurso audiovisual en dos videos realizados por habitantes de la propia comunidad.

Estos videos nos muestran la forma en que piensa y vive la comunidad. Se trata de procesos de autorrepresentación audiovisual comunitaria que en mayor o menor medida, involucran a sus habitantes para la construcción de una forma simbólica propia.

La metodología de Thompson son permite comprender la forma simbólica de manera



trascendente. Para ello se requiere del análisis estructural del objeto, la contextualización del mismo y la interpretación de la *doxa* implicada en el proceso tanto de producción como de recepción de la misma.

Se comenzará con el análisis sociohistórico de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa. Nuestro interés es obtener datos que nos permitan saber cómo es el pueblo, de qué forma se establecen las relaciones sociales y la estructura social que tiene. Nos interesa en particular saber cuánto vínculo tienen con la ciudad. El video es una herramienta tecnológica moderna y está siendo utilizada por pueblos donde la modernización ha sido un proceso lento y lleno de tensiones. Los usos y costumbres de la comunidad no siempre van de la mano de los procesos de urbanización. En ese sentido, comprender el alcance de este para la implementación del discurso audiovisual como estrategia de recuperación de la memoria histórica será importante para analizar las formas simbólicas.

Para fines de la investigación, adaptaremos la metodología de Thompson dejando fuera del análisis sociohistórico a la interpretación de la *doxa*. El motivo principal de esta decisión es que el análisis se centra en el proceso de producción de la formas simbólica y no en el proceso de recepción de la misma. Nuestro interés es estudiar la autorrepresentación que hacen los realizadores al utilizar el discursos audiovisual. De esta forma la interpretación de la *doxa* será implementado para los realizadores y se realizará una vez que se lleve a cabo el análisis estructural d la forma simbólica. Se analizarán su estructura narrativa, sus elementos visuales, auditivos, efectos sonoros, uso de la cámara y los recursos de la edición implementados. El análisis nos arrojará información sobre el contenido recuperado y fijado de la memoria histórica de la comunidad. Este análisis requiere ser descontextualizado de la propia comunidad con el interés de que este arroje información por sí misma ya que en su recepción, es la representación contenida en la forma simbólica la que es recibida y el el contacto que se tiene con la comunidad. De esta manera sabremos en qué medida la forma simbólica representa a la comunidad y autorrepresenta a los realizadores desde su subjetividad y su identidad comunitaria.

Una vez realizado el análisis estructural se realizará la interpretación de la *doxa* teniendo como sujetos a los realizadores de los videos. Su intención principal es conocer la subjetividad de los realizadores y conocer la relación identitaria que tienen con su comunidad, es decir, de qué manera viven en sí mismo, el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. Así mismo, se obtendrá información sobre las decisiones que se tomaron para representar a la comunidad con ciertos parámetros audiovisuales. Por último se trabajará la mediación establecida para generar la autorrepresentación audiovisual

comunitaria. La posible influencia que se da en la recepción de un taller, la posible negociación de contenidos y de objetivos entre los realizadores y las instituciones involucradas, la mediación posible en la referencialidad dada por los medios masivos de comunicación, así como la mediación dada en el uso del equipo de grabación y edición al trasladar una idea y una memoria histórica a un lenguaje audiovisual.

De esta manera, la forma simbólica, entendida en nuestro caso como el producto mediático audiovisual (el video), la interpretación de los individuos que participan en la producción, así como la contextualización por medio de un análisis sociohistórico de la comunidad no permite comprender el sujeto-objeto de estudio dentro de la investigación.

Con ello, se tendrán los elementos suficientes para realizar la hermenéutica profunda. La última fase de la investigación contempla la interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas. Una vez relacionados los datos podemos obtener hallazgos respecto a la autorrepresentación audiovisual comunitaria.

## Capítulo 2. Representación o autorrepresentación audiovisual

### 2.1. La Autorrepresentación comunitaria audiovisual

#### 2.1.1. Representación visual.

Para hablar de la autorrepresentación comunitaria es importante definir el concepto. Éste no ha sido planteado como tal por ningún autor y por ende se construirá apoyado de otros conceptos que van ubicándolo y contextualizándolo hasta formular una definición específica para esta investigación.

La representación desde el lenguaje y la imagen la podemos dividir en cuatro tipos para su comprensión. Sin embargo se trata de “cuatro facetas de un solo fenómeno. Lo cual no impide que en algunos casos predominen algunas de esas facetas.” (Zamora, 2007, p. 270). “Hablar de representación es tratar sobre la imagen... ser una imagen de... en el sentido de ser una representación de...” (Zamora, 2007, 267).

Una primera faceta la podemos determinar como una representación espacial, es decir, una representación como sustitución sígnica:

...Algo es la imagen de otra cosa, o la representa, cuando puede estar en su lugar, debido a que puede sustituirla. Por ejemplo, cuando una persona se presenta en lugar de otra o de otras personas... también se puede decir que es un mediador o un intermediario... (Zamora, 2007, p. 271).

La segunda faceta se trata de la representación imaginaria, es decir, una representación interna, mental o inmaterial:

...por eso, afirma Wittgenstein, ‘la representación del dolor no es una imagen pero puede corresponderle una imagen’... la representación imaginaria (o la imagen inmaterial en mis términos) no es intrínsecamente una imagen visual, aunque puede haber imágenes visuales que sean tomadas como correspondientes a ella. O sea: la imagen material o la representación material pueden ser establecidas como materializaciones de la imagen imaginaria o representación imaginaria: esto es posible y legítimo dentro de determinados juegos del lenguaje... Con la representación imaginaria la persona se representa algo. Con la representación material la persona representa algo. La primera no involucra, por tanto, la visión; la segunda, en cambio, la requiere. (Zamora, 2007, p. 279).

La tercera faceta es la representación material entendida como representación física y sensible:

...para Gadamer, la representación material no se limita a ‘materializar’ conceptos o ideas (ésta era la concepción kantiana), sino que apunta a otra referencia: la *Urbild*. Una representación material no se relaciona con su *Urbild* como mera copia mimética (*Abbildung*): tiene ante todo una valencia ontológica innegable. A diferencia de la mera copia (*Abbild*), una auténtica *Bild* no se niega a sí misma para ‘parecerse’ a su *Urbild*, sino que está esencialmente unida a esta última: Gadamer... La *bild*, la imagen, en virtud de que es una representación material de una *Urbild*, conlleva un ‘incremento del ser’: lo representado en ella se ve aumentado en su ser”. (Gadamer como fue citado por Zamora, 2007, p. 285).

La cuarta faceta es la representación temporal, es decir, una presentación como repetición temporal de una representación. “...con la representación temporal lo que se hace es no sólo presentar (*Gegenwartigen*), sino presentificar o hacer presente (*Vergegenwartigen*). La representación presentificadora consiste en producir cada vez el objeto, en re-producirlo” (Zamora, 2007, p. 290).

El proceso para representar una imagen se trata de un proceso cognitivo que abarca las cuatro facetas descritas. Cuando hablamos de representación en video o audiovisual nos referimos a este proceso, el cual llevan a cabo los realizadores de la representación. Como ejemplo, tenemos a realizadores de pueblos originarios que partiendo de un aprendizaje en la narrativa y la técnica del video, han realizado representaciones de la comunidad videograbada.

Los realizadores han llevado a cabo la representación espacial al momento de sustituir tanto a los habitantes de la comunidad, el pueblo, sus fiestas, etcétera con su captura en imágenes en movimiento. La forma simbólica en su génesis ha sido a su vez construida en primera instancia como una representación imaginaria, es decir, una representación inmaterial e interpersonal trasladada a una representación material que de manera concreta representa en una pantalla del televisor, el cine club comunitario o en proyección audiovisual a dicha comunidad. La representación temporal está dada por la repetición de la forma simbólica en diferentes espacios y diferente tiempos, una representación que en tanto su contacto con el espectador está siendo a la vez de reproducida, también se ha vuelto a producir, al momento de la interpretación personal de la representación dada.

### **2.1.2. Representación social**

La representación que realizan los realizadores en imágenes no es simplemente una representación

personal ya que la individualidad, entendida ésta como un ser aislado de la sociedad no puede existir como tal. Siempre que se representa algo o alguien, inclusive en el autorretrato, se trata de una representación social. Este carácter social de las representaciones es muy importante para la investigación debido a que los realizadores comunitarios no se asumen como entes separados de su comunidad, inclusive, aunque ellos no están siendo filmados específicamente, se saben representados por otros miembros de su comunidad, por sus usos y costumbres, sus festividades o por su tradición oral.

Para ampliar el concepto de representación hacia la representación comunitaria, es necesario incluir dentro del concepto de autorrepresentación comunitaria en video los aportes que la psicología cognitiva da para el estudio de las representaciones sociales.

...Tal y como señala Moscovici en la segunda edición de su estudio sobre la difusión del psicoanálisis en Francia una “representación está siempre dirigida a los demás, pues, con ella siempre se expresa algo a alguien y, por tanto, se comunica... (Moscovici como fue citado por Cerrato y Palmonari, 2007, p. 55).

El concepto de representación de la imagen en sus cuatro facetas ha sido retomado de diversas palabras alemanas que se han traducido al español indistintamente como representación. Desde la lengua francesa el término representación mantiene su significado dinámico en correspondencia con el alemán.

Siguiendo el significado francés del término consideraremos las representaciones como pensamientos en movimiento, pensamientos conceptuales y comunicables. Si adoptamos este punto de vista entonces la cuestión de la operacionalización de las representaciones sociales, que invita a definir las como entidades estáticas y definitivas, pierde relevancia... (Marcova como fue citado por Cerrato y Palmonari, 2007, p.121).

De esta manera tanto representaciones sociales como representaciones en imágenes son tales, en cuanto proceso cognitivo. Estas parten del sentido de quien las produce pero a su vez, siempre se encuentran en relación con quien las recibe.

Las representaciones sociales son:

...sistemas cognitivos con una lógica y un lenguaje propios ... No son simples ‘opiniones acerca de algo’, imágenes de’ o ‘actitudes hacia’ sino ‘teorías’ o ‘ramas de conocimiento’ por propio derecho, para el descubrimiento y organización de la realidad ...sistemas de valores, ideas y prácticas con una doble función: primero,

establecer un orden para permitir a los individuos orientarse en el mundo material y social y dominarlo; en segundo lugar permitir la comunicación entre los miembros de una comunidad proporcionándoles un código para el intercambio social y un código para designar y clasificar sin ambigüedad alguna los distintos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal... (Moscovici como fue citado por Cerrato y Palmonari, 2007, p.58).

En esta definición de representaciones sociales de Moscovici se conecta el proceso cognitivo, y por ende dinámico de la representación, con la experiencia de la gente común. Le da un carácter de conocimiento y propia organización de la realidad a lo que en términos de Thompson se le llama la interpretación de las *doxas*. Esta manera en que en nuestro caso las comunidades se explican el mundo está intrínsecamente ligada a la tradición oral y la memoria histórica de las comunidades. No es fortuito que los primeros acercamientos de representar en imágenes sean a partir de la captura audiovisual de festividades o de preservación de los usos y costumbres.

Así mismo, la representación material, el video en sí mismo, se trata de una estrategia de comunicación entre los miembros de la comunidad por medio de herramientas contemporáneas que les permita transmitir sus enseñanzas, costumbres y tradiciones hacia las nuevas generaciones. Los aspectos de su mundo adquieren un código para designar y clasificar su identidad representada y preservada en un soporte más “fidedigno” que la tradición oral.

### **2.1.3. Autorrepresentación comunitaria audiovisual**

Estas prácticas de representaciones sociales objetivadas en representaciones por medio de imágenes han destacado en México hasta ser consideradas todo un género documental llamado el Video indígena. Definidos como videastas indígenas provenientes de comunidades rurales y urbanas de México han ido articulando en su producción audiovisual puntos de vista que reflejan la riqueza y diversidad de la población indígena del país, y que se enfocan en su problemática. Se trata de un nuevo género porque se pasa de la representación que cineastas, documentalistas, instituciones, investigadores u organizaciones sociales han hecho de los indígenas hacia la autorrepresentación indígena, ya que una de las características que definen a este género es la intervención en el proceso de producción de los propios indígenas:

Uno de los aspectos más reconocibles del video indígena en México es el rol que ocupa

la comunidad en el proceso, ya sea incidiendo directamente o desde el imaginario del autor. Los realizadores han abordado diversas temáticas y varios géneros: documental, experimental, video-carta, y más recientemente, ficción. También se produce en lenguas indígenas, abordando temáticas de conservación cultural, y a menudo con la participación de jóvenes. (Córdova y Zamorano, 2004, parr. 2)

Sin embargo, aunque el género le dé un lugar específico a los indígenas en la creación de sus propias representaciones, la forma en que éstos han tenido acceso al medio video, a la técnica y narrativa documental ha sido producto de la enseñanza o alfabetización mediática que ha dado lugar a la relación intrínseca entre indígenas como realizadores, profesionales del video como capacitadores, apoyo a la producción y postproducción y también a las instituciones o financiadoras quienes sostienen económicamente los proyectos de estas autorrepresentaciones indígenas.

“A pesar de las dificultades que los y las realizadoras indígenas enfrentan debido al limitado acceso al financiamiento y a la situación de inequidad social y económica en que viven las comunidades indígenas, siguen surgiendo nuevas organizaciones independientes de video.” (Córdova y Zamorano, 2004, párr. 4).

En el caso de esta investigación, el video indígena se vuelve el referente más acercado ya que entendemos por autorrepresentación comunitaria, la importancia fundamental de que los realizadores sean originarios de la comunidad y con este horizonte simbólico, dirijan, produzcan y generen las autorrepresentaciones audiovisuales. Sin este componente, estaríamos hablando de representaciones sobre migrantes indígenas o sobre pueblos originarios pero sin la posibilidad de ser consideradas autorrepresentaciones.

Inclusive desde el llamado video indígena, los procesos de autorrepresentación son cuestionables y requieren de un análisis dentro de los procesos de producción. Tomemos el caso de la autorrepresentación de las indígenas Tehuanas del Istmo de Tehuantepec en donde se analizan las producciones *Didjazá* y *la Zandunga* con la intención de encontrar un discurso distinto entre el cine folclórico del cine de oro mexicano y las producciones de indígenas del Istmo. El resultado del análisis demuestra que la diferencia entre la iconografía de las dos producciones no difieren en el contenido unas de otras sino sólo en la forma, es decir, la calidad de la producción varía pero la iconografía de la mujer istmeña es muy parecida:

“Con estas observaciones no pretendo de ninguna manera decir que el video indígena esté al servicio del Estado. Al enfatizar y valorar su función como una importante

herramienta de resistencia y propuesta de sectores sociales que han sido históricamente marginados, es importante también notar que, como todas las otras formas de resistencia política, existe en una compleja dinámica de relaciones de poder tanto dentro de comunidades y organizaciones indígenas como en relación con el Estado y con las políticas e instituciones globales. (Zamorano, 2005, p. 30).

“Aunque el video indígena se ha presentado como una herramienta a través de la cual los pueblos indígenas pueden soltar sus propias historias y de esta forma demandar, desde sus propias miradas, cierto reconocimiento político...” (Zamorano, 2005, p. 29) los procesos de autorrepresentación estarán siempre en relación y a veces en confrontación con las instituciones y profesionales involucrados en el proceso. Además de que la iconografía indígena ha sido ya estereotipada por el Estado, resignificando y alfabetizando formas y contenidos de narrar o representar lo indígena.

La presente investigación tiene como sujetos de estudio a realizadores comunitarios no necesariamente indígenas. Los habitantes de pueblos originarios en el Distrito Federal tienen una raíz prehispánica, sin embargo por su contacto con la Ciudad, han ido construyendo una identidad permeada entre los usos y costumbres y la modernidad.

Estos sujetos sociales están realizando representaciones comunitarias en video autodenominadas o denominadas por agentes externos como autorrepresentaciones comunitarias. Después de este recorrido por las implicaciones de la representación y autorrepresentación, se hace necesaria la investigación sobre los procesos de la autorrepresentación no sólo del género o contenido específico. Así mismo es necesario hacer un recorrido histórico por el paso de la representación comunitaria hacia la autorrepresentación dentro de los terrenos institucionales, académicos o de luchas sociales por medio de organizaciones sociales.

## **2.2. La producción o reproducción de la realidad por medio del video**

La captura de la imagen *realista* por medios tecnológicos ha mejorado la capacidad de representar nuestra realidad de una manera cada vez más fiel. La tecnología va avanzando en su definición, nitidez y cantidad de información obtenida. La mejor cámara fotográfica puede capturar casi 14 mega píxeles y las cámaras de video pueden grabar incluso a 1000 cuadros por segundo logrando en ambos casos la hiperdefinición sorprendiendo cada vez más al ojo humano.

Al capturar y reproducir mecánicamente la realidad mucho tiempo se argumentó que se había



alcanzado la objetividad en la captura de la imagen. Ya no era la mano del dibujante sino el trabajo objetivo de una máquina. Sin embargo aunque el aparato por sí mismo tenga la potencialidad de objetividad en el registro, es la mano del hombre quien opera el aparato.

Toda investigación social no se trata de la investigación de los aparatos u objetos tecnológicos, sino de los sujetos que los utilizan, los que miran las imágenes o quienes son representados por ellos.

Este trabajo marca distancia con la posible objetividad de la captura fotográfica y se concentra en la subjetividad que acompaña la producción, uso, recepción o contención en la captura de la imagen audiovisual.

### **2.3. Análisis socio histórico sobre el uso del video como medio de comunicación**

#### **2.3.1. Representación cinematográfica: El cine documental y de ficción ante la realidad.**

La invención de la cámara de cine perfeccionada por los hermanos Lummiere dio la posibilidad de registrar imágenes en movimiento capturando la luz por medio de un obturador e imprimiéndole en una película cinematográfica creada a base de una solución química fotosensible. Esta herramienta comenzó con la captura de eventos de la vida cotidiana. La población ya conocía la representación de su propia imagen a través de la fotografía, sin embargo, la conmoción de ese nuevo invento radica en la emulación de la realidad no solo por su inmanencia sino por el movimiento.

Muy pronto se desarrolla su uso y se divide en dos grandes géneros: el Documental atribuido a los hermanos Lummiere y la Ficción atribuido a Georges Méliès.

Antes de adentrarnos en el género documental es importante anotar que se le ha llamado comúnmente “cine” al género de la ficción y “documental” a la filmación de la realidad. No obstante, se presta a confusiones la equiparación del “cine” con la “ficción” debido a que antes de inventarse el video, los dos grandes géneros se producen con la misma cámara cinematográfica, es decir, se hace cine tanto documental como ficción con el mismo dispositivo.

El presente apartado pretende abordar el género documental con la finalidad de incluir elementos tanto contextuales como conceptuales de la representación y autorrepresentación audiovisual a partir de la experiencia del documental y sus problemáticas dentro de la significación de la realidad.

La palabra documental ha sido atribuida a John Grierson considerado el padre del documental británico; utilizada a propósito del trabajo titulado “Nanok el esquimal” realizada por Robert Flaherty a quien se le considera a partir de este trabajo, el Padre del género documental a nivel mundial.

Aunque independientemente de la palabra “documental”, el género había sido descrito con diferentes nombres. La diferencia entre Lummiere y Flaherty radica en la narrativa documental. Las filmaciones de los Lummiere eran registros cortos de grabación con cámara fija donde su finalidad era emular a la realidad dando registros exactos de ella.

... la idea de que lo que vemos ocurrió efectivamente anida en el núcleo de nuestra creencia en la imagen fotografiada, sea animada o no: ésta es la impresión sobre una película fotosensible de un juego de luz. Dicho de otro modo: situada en la intersección entre un mecanismo fabricado y una manifestación de la naturaleza, es la encarnación misma de una verdad supuestamente inmanente. Tal es el principio que fundamenta la reflexión sobre la ontología de la imagen fotográfica. (Breschand, 2004, p. 9).

Sin embargo, el paso del documental como inmanencia al discurso audiovisual se denota a partir del uso subjetivo de diversos factores por parte del realizador dentro del proceso de concebir la realidad.

...Así pues, lo que aquí se identifica, más que una estética en sí, es una relación con el mundo, eso que más tarde se denominará una mirada. Y el nombre que recibe deriva de un viejo término latino: documento designa un escrito empleado como prueba o información, remite a una conceptualización de la verdad de origen jurídico y religioso... (Breschand, 2004, p. 9).

De esta manera, desde que el registro cinematográfico fue utilizado para formular un discurso audiovisual, los elementos fotográficos de inmanencia y la producción de la realidad han estado inmersos dentro del interés de los realizadores como de los espectadores que buscan develar, representar, construir, ficcionar o denunciar la realidad.

Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo... (Breschand, 2004, p. 5).

El documental propiamente dicho comienza con Flaherty porque su película “Nanook of the North” se realiza a partir de un estudio etnográfico de la cultura esquimal representada en el filme. Al convivir 15 meses con ellos "...El filme se va buscando a sí mismo, se inventa, se revela desde el interior de una experiencia cotidiana así como desde el interior de las imágenes... busca mas la

intensidad del momento que el significado de la acción...” (Breschand, 2004, p. 12-13). Busca develar a una cultura por medio de la cámara. Pretende conocerla íntimamente y a su vez, construye el filme llenándolo de contenido dramático hasta contar una historia desde el punto de vista del director.

Es interesante este encuentro inicial del documental y la antropología. Un trabajo que muestra la vida cotidiana de una cultura antigua, que la describe y la narra siendo cuidadosa y seria al transmitir una forma de vida ancestral.

El otro gran pionero del documental será Dziga Vértov que al realizar *El hombre de la cámara*: ...abre la vía tanto a un cine de investigación, experimental, como a una práctica documental liberada de la carga del 'tema a tratar'. En 1929, Vértov demuestra que el cine se inventa a partir de sí mismo, a partir del dominio de sus propios recursos técnicos y de la promesa que conlleva de una percepción distinta, de una comprensión distinta del mundo, hasta entonces impensable. (Breschand, 2004, p. 15).

Se trata de la subjetividad puesta al servicio de la verdad cinematográfica. Utilizando los medios que da el equipo de producción y su utilización creativa (la cámara oculta, los trucajes, el montaje, etcétera). Y es que de la misma forma en que la ficción da sentido a su narrativa por medio del montaje, el documental de igual forma requiere de este proceso. Inclusive la filmación: la selección del tipo de plano, su pertinencia y su capacidad expresiva son de por sí una decisión de montaje.

Tomando en cuenta estos aspectos inherentes a todo documental se pueden identificar tres grandes orientaciones donde los documentalistas:

... harán del documental el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad, de una forma que ni las actualidades, demasiado elípticas, ni la ficción, demasiado artificial, los presentan a los espectadores...

Unos consideran a la cámara como un dispositivo de percepción que los aproxima a una experiencia poética del mundo. Otros la convierten en una vigilante herramienta de observación social. Y otros, por último, ven en ella el medio de alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones. Todo esto viene a menudo acompañado de un compromiso político... (Breschand, 2004, p. 17).

A pesar de la contundencia de los factores subjetivos que se emplean para documentar la realidad, el uso tanto de la fotografía como de la cinematografía por los medios masivos de comunicación ha dotado a la imagen de una carga “objetiva” capaz de mostrar por sí misma la verdad de los acontecimientos filmados:

Esta cuestión de la verdad de las imágenes es característica del siglo; es todo el problema de la información, de nuestra forma de conocer el presente. Resurgirá en varias ocasiones: ante las imágenes llegadas del bloque soviético y también ante las imágenes de la CNN, la cadena de información de la televisión norteamericana, de las últimas guerras 'quirúrgicas'. Podría enunciarse una especie de ley al respecto: en cuanto una imagen viene con la etiqueta de objetividad (por su dispositivo de enunciación, por su comentario), podemos estar seguros de que está siendo empleada como cebo. (Breschand, 2004, p. 26).

Influenciados por ese uso parcial de las imágenes en movimiento o inmersos en los problemas de la representación de la realidad, los documentalistas desarrollan formas y estilos en su discurso audiovisual que da paso a la división de géneros documentales. Estos obedecen a un estilo de narrar pero principalmente a una toma de posición respecto a la forma de representar la realidad.

Aquí citaremos sólo algunos ejemplos. El *Documental Social* desde la mirada de John Brierson pone "La voluntad de ir al encuentro del mundo real, de dar una imagen de los seres anónimos que constituyen la vida cotidiana de un país, toma finalmente los acentos de una exhortación a la unión nacional..." (Breschand, 2004, p. 19).. Este género le da la voz a la sociedad y con ello compone un tratamiento de la imagen que busca esa conexión entre los ciudadanos.

*El documental de propaganda y compromiso:*

"...Deja de contemplar para empezar a prescribir, hace de la película un lugar idealizante donde en vez de explorar vínculos éstos se tejen artificialmente..." (Breschand, 2004, p. 22). Se trata de una falsa neutralidad que expone una realidad subjetiva encubriéndola al espectador como estrategia política.

El género *Cine directo* inaugurado por Jean Rouch (del cual hablaremos en otro apartado ya que se trata de investigaciones de antropología visual en la cual se encuentra inserta o muy influenciada la autorrepresentación audiovisual comunitaria):

... es, antes que nada, la afirmación de una copresencia del cineasta con lo que filma. Pero no una fusión: toda la paradoja de Jean Rouch reside ahí, en ese lugar que es como un punto ciego: continúa siendo occidental (él mismo nos cuenta como descubrió *a posteriori* que su presencia había modificado ciertos ritos) sin por ello entrar a formar parte de la galería de amos: Ese punto ciego es, precisamente, el del encuentro entre dos mundos heterogéneos. (Breschand, 2004, p. 32).

En este género la propia filmación influye en la realidad y no oculta este hecho sino que lo utiliza para hacer etnografía al grado de volver a los sujetos filmados correalizadores del filme.

Aunque existe polémica en considerar al reportaje filmado parte de los géneros del documental, ilustra muy bien la postura ante la representación de la realidad a partir de su forma de realización.

...Aunque recurran a las mismas técnicas [Del documental] El reportaje se caracteriza por su inmediatez: registra una acción sin tratar de saber qué sucede ni cuáles son sus repercusiones, aún menos cómo se origina. A menudo acompañado de una [sic] comentario 'desde arriba', el reportaje 'trata su tema' dictando lo que hay que entender, y de este modo relegando los planos a un rol puramente ilustrativo. En cuanto a las supuestas 'entrevistas' de que a menudo se acompaña, someten al testigo (o al invitado, en el caso de los *reality shows*) a las preguntas de un 'entrevistador' que espera de él una respuesta programada, resumida en su expresión más esquemática. El documental, por el contrario, tratará de desplazar las falsas evidencias, de interrogar a las certidumbres aparentes, de replantear los acercamientos a la realidad. (Breschand, 2004, p. 35).

El documental que rechaza el comentario (voz en off) para no guiar o manipular la interpretación de las imágenes por el espectador explota sin embargo los recursos de la cámara cinematográfica para que la imagen narre por sí misma llegando en algunos casos a la dramatización con el uso por ejemplo del *zoom* para imprimir emoción al filme:

Filmar es observar. Ello supone sumergirse en el seno de un acontecimiento o de un lugar para captar sus modos de funcionamiento. Ve así la luz un estilo cinematográfico, que rechaza todo comentario y que brota al hilo de una cámara reactiva al menor gesto, lista para recoger con sus dinámicos *zooms* el más ínfimo de los temblores... (Breschand, 2004, p. 39).

El *cine de lo irreal* de Pollet, el *cine experimental* de Johan van der Keuken y Robert Kramer e incluso el documental de ficción que Breschand le atribuye al *Neorrealismo italiano* son géneros que representan la realidad liberándose de la objetividad pero representándola tan o más crudamente que los acontecimientos de la vida misma. Utilizando la ficción desde la filmación, desde la narración o desde la experimentación cada una apela a la realidad.

El cine de lo irreal plantea que "...No hay nada que explicar ni demostrar; se trata de

reencontrar activamente, aquí y ahora, lo estratos olvidados que son nuestros cimientos.” (Breschand, 2004, p. 63). El cine experimental:

...no fuerza el testimonio, ni tampoco nos hace escuchar confesión alguna. Asimismo, no tiene propósito ejemplar alguno, ninguna lección moral que ofrecer. A cambio, posee un horizonte político, desde el momento en que el interrogante concreto del cineasta respecto a cómo habita el mundo toca aquello que comparte con los demás... (Breschand, 2004, p. 65).

Y por último el *Neorealismo*:

... vuelve caduca la frontera que separa el documental de la ficción. Aunque *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti, sea la adaptación de una novela (*I malavoglia*, de Giovanni Verga), la ligereza de medios empleada y el recurso a pescadores sicilianos reales para interpretar a los protagonistas da a la película el aire de un canto trágico. Como en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, el guión es el pretexto que permite filmar las realidades de un país desmantelado. (Breschand, 2004, p. 67).

Los géneros del documental son muchos y aquí no nos detendremos en enunciarlos todos. No solo se debe a que la creatividad de los documentalistas cineastas ha aumentado sino que el desarrollo de la tecnología ha acompañado este proceso. Con la invención del video, el cine (digital) es accesible ya no solo a los cineastas sino inclusive a la población en general dando como resultado una diversificación de usos y de discursos audiovisuales. Entendido este como discurso cinematográfico o no, dentro del terreno de la representación y autorrepresentación audiovisual, el uso del video pasa por muchos sectores sociales y muchas formas de representar la realidad.

Antes de abordar la entrada del video para la representación y autorrepresentación audiovisual habrá que apuntar que la problemática de la representación de la realidad por medio de la imagen en movimiento ha sido analizada y experimentada desde los inicios del cine como hemos visto llegando hasta nuestros días.

El problema de la representación audiovisual de la realidad es un tema ya estudiado por otras disciplinas a partir de diversos enfoques, variedad de soportes y productos culturales. Y es que el acceso a la realidad está mediada por la significación. Poner en común este entramado de significaciones es lo que en nuestro estudio está en juego a través de un proceso de representación donde están involucrados (como en todo proceso cultural) el medio de comunicación, la forma

simbólica, el horizonte simbólico de los emisores y de los receptores de los mensajes, el contexto sociohistórico y la interpretación de las *doxas*.

En nuestro caso particular y siguiendo las disertaciones de Jean Breschand la relación del video con la representación de la realidad la podemos enunciar de la siguiente manera:

...el criminal no lleva su crimen escrito en el rostro. Desde el momento en que no hay evidencias, se plantea la cuestión del tipo de representación que se da de la realidad y, para ser más exactos, de la forma mediante la cual la realidad accede a lo visible. Al tomar la vía del documental, los cineastas se convertirán en historiadores del presente. (Breschand, 2004, p. 27).

No importa que se cuente con el documento, entendido éste en su forma mas amplia: Fotografías, recortes de periódico, registro de los eventos, entrevistas, fórmulas, gráficas, etc. Nuestro acercamiento al delito, siguiendo la metáfora de Breschand, nos es inaccesible sin la explicación subjetiva del hecho.

Incluso las técnicas de grabación para los filmes, el uso de la cámara al hombro y más recientemente, las cámaras miniaturas en mano, el solo hecho de estar *in situ* puede modificar el acontecimiento. Ya no solo se trata desde qué punto de vista se planifique un montaje sino desde la intervención dentro de las comunidades por parte del camarógrafo.

...La gran novedad de la cámara al hombro y del sonido sincrónico es la de poder incorporarse al acontecimiento filmado. La realidad no se recrea ante la cámara como una escena ante un espectador. Merced a su nueva autonomía, la cámara puede llegar al corazón del acontecimiento. Aunque no por ello deje de influir en su desarrollo, se gana así la tensión de un presente captado en su surgimiento. En adelante, el filme será la huella de un encuentro con una situación que, por así decirlo, resulta 'precipitada' por el rodaje. (Breschand, 2004, pp. 30-31).

Por eso decimos que se trata de un proceso de significación donde queda manifiesta la interpretación del realizador utilizando todos los elementos culturales que tiene a la mano:

...queda claro que la realidad no se da en su inmediatez, sino que es inseparable del modo en que la captamos. Ése es el motivo de que los cineastas integren en sus películas el dispositivo de su propio rodaje, es decir, que nos indiquen cuál es su situación. La película deviene así, explícitamente, en un modo de intervención sobre la propia

realidad... (Breschand, 2004, p. 31).

Es por este hecho que las imágenes filmadas o fotografiadas, a la vez que muestran información también nos enseñan una forma de representación. El contenido de una imagen nos deja ver el acontecimiento desde una mirada particular "...Lo que archivan los noticiarios no son sólo acontecimientos: también conservan su forma de representación. ¿Qué historia nos cuenta un plano? Nuestra mirada sobre la historia está estructurada por imágenes que no son ni transparentes, ni indiscutibles..." (Breschand, 2004, p. 54).

Un ejemplo más lo podemos obtener de la siguiente cita: "...las fotos aéreas del ejército americano permitían distinguir los campos nazis. Los analistas no podían identificarlos, sin embargo, porque desconocían su existencia. Constatación terrible: sólo vemos aquello que reconocemos. ¿Cómo aprender entonces a identificar lo innombrable?..." (Breschand, 2004, p. 56).

La representación audiovisual está inmersa en una forma de entender el mundo, una representación desde el *horizonte simbólico* en el cual uno se encuentra parado. Es por ello que el registro (la forma simbólica) es la materia prima de la significación pero nos resulta imposible acceder a ella sin interpretarla. Cuando retomamos una imagen, cuando atraemos el testimonio, la grabación del evento, etcétera lo resignificamos hacia el sentido del filme preestructurado (el guión cinematográfico). "Todo cineasta que se asoma a las imágenes del pasado puede hacer suya la fórmula de Chris Marker en *Sans Soleil*: 'No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia'. Aunque sólo sean los poderes quienes escriben la historia como ellos la entienden, o se cieguen con ella." (Breschand, 2004, p. 54).

Es por ello que el cine tanto de ficción como documental tiene la misma génesis. De manera muy general podemos hablar de que la ficción trabaja con la invención de una historia que representa de algún modo la realidad y el documental trabaja y produce a partir de los eventos que están interactuando en la vida cotidiana. Sin embargo ya hemos visto cómo estas fronteras se transgreden cotidianamente hasta tener géneros tales como el Neorrealismo italiano en la ficción y el docudrama en el documental.

En nuestra investigación, el interés radica en el proceso que se lleva a cabo al realizar una autorrepresentación audiovisual dentro de una comunidad producida por habitantes de esta. Independientemente de los recursos utilizados para la representación, se trata de determinar los factores que intervienen en la autorrepresentación de una comunidad.

“Desde el género documental podemos ver que los cineastas profesionales no han podido eludir



las problemáticas de la representación de la realidad. Ya que la ficción se libera del yugo de la realidad aparentemente a partir de su definición como aprensión imaginaria del mundo”. (Breschand, 2004, p. 67). Decimos aparente porque la ficción también conlleva en su creación, la representación obligada de la realidad pero como nos dice Breschand:

...La mirada documental ha sido, sin duda, más consciente de este hecho que la ficción. En este sentido, podríamos hablar de ella como de un cine de la elucidación. Pero en realidad ambos [documental y ficción] han venido apoyándose mutuamente desde el principio, y comparten la característica de elaborar figuraciones que construyen al sujeto y determina su inscripción en nuestro mundo. (2004, p. 5).

### **2.3.2. La autorrepresentación desde la antropología visual.**

La autorrepresentación comunitaria audiovisual ha sido el resultado de un proceso largo de mejoramientos tecnológicos, participación política de los grupos minoritarios y de un cambio de concepción desde la ciencia para posibilitar la participación de los sujetos sociales dentro de las prácticas de representación audiovisual.

En el terreno de la antropología, la corriente que posibilita con más fuerza la participación autogestiva de comunidades indígenas ha sido la transferencia de medios. Sin embargo, es necesario hacer un breve recorrido en el hacer antropología para entender el aporte de la transferencia de medios dentro de los procesos de autorrepresentación comunitaria. Para ello, este apartado retomará fundamentalmente los trabajos de Carlos Flores, doctor en antropología visual y Octavio Hernández especialista en el mismo ramo.

La antropología pretende hacer un ‘retrato’ de las sociedades mostrando su complejidad histórica; busca explicar la evolución del hombre en sus procesos individuales y sociales, y la manera como se sintetizan en sus estructuras contemporáneas...La antropología como la ciencia del estudio del hombre está colmada de imágenes. La imagen fotográfica es la representación más parecida a la misma realidad; a partir de ella es posible sintetizar rasgos culturales. Por esta razón es una forma más directa de acercamiento al conocimiento de la cultura. (Hernández, 1998, pp. 34-35)

Carlos Flores nos dice que:

Aquí se concibe a la antropología visual como aquella antropología que: a) utiliza medios audiovisuales como apoyo a su trabajo de investigación; b) produce imágenes visuales con contenido antropológicos y c) analiza y utiliza materiales visuales producidos fuera de la disciplina pero que son de su interés. (Flores, 2007, p.1).

De esta manera comprendemos a la antropología visual como una rama de la Antropología. Octavio Hernández la define como : “...el uso sistemático de los registros visuales (producción y consumo) en el proceso de investigación antropológica. (Hernández, 1998, p. 37)

Existen dos periodos bien diferenciados en la especialización de la antropología visual. Desde 1920 a mediados de los años 60's y la segunda desde esa fecha hasta el presente.

En general, la práctica de quienes se dedicaban al cine etnográfico hizo eco de lo propuesto por el padre de la antropología moderna, B. Malinowski, quien sostenía que lo esencial de la disciplina era atrapar ‘el punto de vista del nativo, su relación con la vida para entender su visión del mundo’ (Worth y Adair como fue citado por Flores, p. 5).

Este principio original fue traducido cinematográficamente desde las primeras cintas de interés antropológico hechas por innovadores como Robert Flaherty y sigue siendo válido para buena parte del cine antropológico de la actualidad. Al igual que en la fotografía antropológica, entonces, el principal problema para el cine etnográfico ha sido la representación del llamado Otro. (2007, p. 5)

Sin embargo, la Antropología Visual “lejos de estudiar ‘grupos humanos’ en general como su etimología lo indica, centró su interés desde un principio en los grupos que se habían desarrollado fuera de la cultura occidental. Fue a través de la antropología que el poder de conocer otras culturas se transformó en una ‘verdad’ racionalizada y observada.” (Flores, 2007, p. 2).

Así, la antropología europea estudiaba al Otro reafirmando a sí misma como la cultura avanzada y a los grupos que estudiaba como los atrasados.

...la antropología mexicana... basa sus estudios preferentemente hacia dentro de sus fronteras y se ha preocupado más por procesos de construcción nacional, la antropología de los países industrializados se ha desarrollado principalmente en base al estudio de sociedades ubicadas frecuentemente en sus colonias, excolonias o áreas de influencia económica y política. En estos círculos académicos

primermundistas son comunes las discusiones sobre la relación del antropológico “yo” occidental con respecto al “otro” no occidental... (Flores, 2007, p. 6).

La segunda etapa de la antropología visual viene acompañada de la descolonización de los países dominados, se da una situación dentro de la Antropología visual de carácter más colaborativo en el estudio antropológico. Antes de abordar esta parte, es preciso apuntar más específicamente el tratamiento de la antropología visual:

La imagen nos puede presentar al hombre, nos puede mostrar rasgos culturales y puede contener una carga antropológica profunda, pero el atributo de antropológica se lo da el hecho de formar parte de una investigación, cuando se le da un tratamiento etnográfico o antropológico, y se le incluye en los procesos de análisis, de descripción y de clasificación. (Hernández, 1998, p. 34).

De esta forma, la imagen acompaña el proceso de investigación etnográfica. No puede prescindir de la palabra.

En los años 60 se funda un estudio, el *Documentary Educational Resources*, que se vuelve un centro de extraordinaria productividad durante el fin de esa década y principios de la siguiente. Este periodo enfatiza la importancia del trabajo de campo exhaustivo previo a la filmación (Asch y Chagnon: *Te Feat* 1970), una mejor presentación didáctica para los diferentes sectores educativos (por ejemplo, Asen Balikci y Guy Mary-Rousselière, *Netsilik Eskimo Series*, finales de 1960) y sobre todo una mayor explotación de las posibilidades analíticas del registro fílmico, a través de análisis proxémicos, cinéticos, semióticos (Jean Rouch, Edward T.Mmay), etcétera. (Salazar, 1997, p. 57).

Carlos Flores por su parte ubica en los años 50's y durante los 60's el trabajo de Jean Rouch como revolucionario de la antropología visual al incluir la participación activa de los propios sujetos antropológicos. Se trata del fundador del *cinema verité* "...Su trabajo reflejó las percepciones cambiantes y autopercepciones entre occidente y los pueblos africanos durante el proceso de descolonización. (Flores, 2007, p. 8-9).

Por ejemplo su trabajo “La batalla sobre el río grande” desarrollada con los Songhay a los cuales les presentó el trabajo cinematográfico que acababa de realizar:

Miembros de la audiencia le pidieron a Rouch que mostrara el film una y otra vez –lo presentó cinco veces esa noche. Ya como a la medianoche, la

gente empezó a comentar sobre el film de Rouch. Era la primera vez que los Songhay habían criticado su trabajo. Le dijeron que su película no era buena; necesitaba más hipopótamos y menos música. Rouch les pidió explicaciones. Él había agregado una tonada de caza tradicional, gowey-gowey, para dramatizar la cacería, pero la gente le explicó que cazar hipopótamos requería silencio –el ruido espanta a los hipopótamos (...) Esa noche Rouch y el pueblo de Ayoru fueron testigos del nacimiento del “cine participatorio” en África, y la etnografía se volvió, para Rouch, una empresa compartida. Al final, quitó la música de la pista de audio de la *Bataille sur le grand fleuve* (La batalla sobre el río grande)” (Stoller, 1992 en Flores, 2007, p. 9).

Peter Loizos, señala cuatro características en los análisis escritos sobre el trabajo filmico de Rouch: documentación; colaboración con los sujetos en sus películas; hacer que las cosas sucedieran a través del proceso de filmación en algo que el mismo Rouch llamó ‘provocación’; y el uso de improvisación y fantasía como métodos para la exploración de la vida de la gente (Loizos como fue citado por Flores, 2007, p. 9).

Al paso del tiempo, el trabajo de Rouch lo posibilitó “...El abaratamiento y achicamiento del equipo de registro visual... los sujetos subalternos estudiados por la antropología fueran capaces de producir sus propios documentos visuales ya fuera por sí solos, con apoyo de ONGs y el Estado, o en colaboración con antropólogos” (Flores como fue citado por Flores 1999 p. 10).

El nacimiento de la transferencia de medios, una rama de la antropología visual acompaña el proceso histórico-político de los pueblos por reafirmar su identidad. No obstante, a la par de este proceso, los gobiernos de los países impulsaron proyectos desarrollistas que buscaban la “incorporación” de las comunidades al proyecto moderno y una nueva vía para lograrlo fueron los proyectos de transferencia de medios auspiciados y financiados por los propios gobiernos.

El primer experimento en la línea de transferencia de medios audiovisuales a comunidades indígenas data de los años 60 y fue implementado entre la comunidad navajo de Pine Springs, Arizona. En el verano de 1966, Sol Worth y John Adair dotaron a miembros de esa comunidad de cámaras, instrucción básica

de producción cinematográfica y equipo de edición para que produjeran sus propias películas bajo la presunción de que ‘los patrones particulares que ellos usaban iban a reflejar su cultura y su estilo cognitivo particular’ (Worth & Adair 1972:11). Sin embargo, en esta experiencia se hizo evidente que el control de todo el proceso quedó en manos de los antropólogos, mientras que los navajos jugaron un papel más bien pasivo aún cuando fueron de hecho los productores de las películas. (Richard Chalfen, quien participó como asistente en este experimento, calificó a esta primera interacción entre antropólogo/cineasta y sujetos antropológicos como una ‘producción coercitiva de imágenes’... No obstante lo anterior e independientemente de los resultados, la mera posibilidad de que se haya dado la producción de películas por miembros de una cultura no occidental marcó un parte aguas, aunque limitado, en la antropología visual y en la producción de cine etnográfico. (Flores, 2007, p. 10-11).

Las nuevas tecnologías permitieron a los investigadores utilizar el satélite y el video para trabajar de manera activa en las comunidades indígenas.

En México se crearon los Centros de video indígenas, ubicados estratégicamente en Sonora, Michoacán, Oaxaca y Yucatán, en donde a través del proyecto ‘Transferencia de medios audiovisuales a comunidades y organizaciones indígenas’, ha dado a las comunidades la posibilidad de expresarse en este medio. Apoyan además el proceso iniciado por diversas comunidades y organizaciones indígenas para lograr los estudios técnicos, permisos e instalación de emisoras de baja potencia.

...Los Centros de Video Indígena tienen como objetivo principal promover el uso y aprovechamiento de los medios de comunicación entre las organizaciones y comunidades indígenas, para posibilitar el ejercicio de su derecho a la información. (CDI, 2009).

El alcance de estos Centros de Video, al menos en los principios y reglas del programa plantea beneficiar a videoastas que “...fortalezcan los procesos culturales, políticos y sociales, así como el compromiso hacia sus comunidades y, al mismo tiempo, que la comunicación con el resto de la sociedad contribuya al verdadero reconocimiento de los derechos individuales y colectivos de los pueblos indígenas.” (CDI, 2009).

Sin embargo Carlos Flores plantea que la inserción de un medio de comunicación

dentro de las comunidades indígenas tiene sus problemáticas tanto en la representación visual como en la correlación de fuerzas dentro de las comunidades. Los investigadores del área oscilan entre los entusiastas pugnando por el empoderamiento que da la apropiación de la imagen. Por otro lado, los pesimistas critican el programa a partir de las problemáticas que adquieren los videastas, quienes adquieren poder con la herramienta tanto al interior como al exterior, mismas que merman el tejido social estructurado de otras maneras antes de la entrada del medio audiovisual.

Aunque todos estos razonamientos tiene posiciones válidas, el hacer llegar cámaras a los pueblos indígenas finalmente ha sabido articular intereses internos con un grupo mayor de intereses más allá de la comunidad... En ese sentido... experiencias de producción visual y virtual como la de los indígenas zapatistas en Chiapas, muestran de manera inequívoca cómo se ha sabido negociar de forma exitosa intereses locales con los de exterior.

...Posiblemente, lo que está en juego en cualquier encuentro antropológico que busca procesos “compartidos” (y por extensión, prácticas “políticas” o “aplicadas”) es la forma en el que el poder para actuar y proponer es establecido y la forma en que los resultados son distribuidos entre los diferentes participantes... (Flores, 2007, p. 12).

### **2.3.3. El uso social del video documental**

El video documental ha sido un desarrollo tecnológico que ha potencializado la forma de la representación de la realidad no solo por sus atributos técnicos sino porque esta herramienta acompaña un proceso de diversificación de emisores y de discursos audiovisuales. No solo los cineastas se dedican a hacer cine ni tampoco los profesionales de la comunicación son los únicos que por medio de la televisión explotan este recurso sino que también es la sociedad quien emplea el video para sus propios fines.

El cine diversifica su emisión saliendo de las salas de cine para permear su discurso audiovisual dentro de la televisión, el DVD y la telefonía. Así mismo, diversifica a los realizadores. En el apartado anterior se describió el desarrollo del cine a través de sus cineastas, principalmente en su forma de representar la realidad y con ello la forma en que utilizan las herramientas técnicas y el discurso

cinematográfico. Los ejemplos dados procuraron llevar un orden histórico en la aparición de las nuevas narrativas porque era importante argumentar la posición acerca del documental como una producción de imágenes en movimiento subjetivas, planeadas y documentadas acerca de la realidad que se vive en nuestro entorno.

Los ejemplos expuestos acerca del subgénero, documental de lo irreal, el neorrealismo, etcétera abarcan ya el periodo donde los cineastas no sólo filman en película cinematográfica sino que también graban por medio de la cámara digital. El uso de esa herramienta merece una necesaria descripción dado que es este recurso el utilizado por la comunidad investigada en este trabajo.

En la década de 1980 nos dice Lipovetsky, los cineastas comienzan a tener dudas sobre el porvenir del cine. "...Con la explosión televisual y la llegada del vídeo, las salas se vacían y se cierran por centenares..." (2009, p. 12). De manera general, Lipovetsky empata el momento del cine actual con el momento sociohistórico que vive la cultura hegemónica occidental. Para él, vivimos en una etapa hipermoderna "...[la] segunda modernidad es, pues, una especie de huida hacia delante, un engranaje sin fin, una modernización desmesurada." (2009, p. 49).

En esta investigación se retoman principalmente sus apreciaciones respecto al avance tecnológico y su relación con el discurso audiovisual dado que ayuda a observar los diferentes momentos sociales que vive la Ciudad de México. Por una parte se observa la modernización acelerada en relación a la tecnología digital y la preponderancia del discurso audiovisual en los medios masivos de comunicación y por otra parte, se puede observar la incipiente entrada del video como medio de comunicación dentro de los pueblos originarios más alejados de la Ciudad de México, como es el caso de Santa Cecilia Tepetlapa.

Dado que este autor se separa de su primera línea de investigación, la posmodernidad, se puede retomar su análisis respecto a la multiplicación de las pantallas en la sociedad hipermoderna como una exacerbación del proceso modernizador en las grandes ciudades occidentales y occidentalizadas.

La posmodernidad, como ámbito intelectual para pensar la modernidad realizado por la corriente posestructuralista, al menos en este autor, abandona la idea del fin de la modernidad al considerar las características de adaptabilidad del sistema social moderno.

Un ejemplo claro de la relación entre el discurso audiovisual cinematográfico y la modernización exacerbada la encontramos en la multiplicación de las pantallas. El cine pierde su centralidad "institucional" pero sale de las salas de cine y se va hacia otros formatos. Dadas las posibilidades de la televisión, se transmiten tanto programas como películas y documentales, se

extiende el uso del Video Beta-betamax-VHS- DVD y con ello el cine en casa.

Pero el ocaso de su centralidad 'institucional' no equivale en absoluto al ocaso de su influencia 'cultural' Todo lo contrario. Es precisamente al perder su preeminencia cuando el cine aumenta su influencia global, imponiéndose como cinematografización del mundo, concepción pantalla del mundo resultado de combinar el gran espectáculo, los famosos y el entretenimiento. El individuo de las sociedades modernas acaba viendo el mundo como si éste fuera cine, ya que el cine crea gafas inconscientes con la cuales aquél ve o vive la realidad. El cine se ha convertido en educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea. (Lipovetsky, 2009, p. 28)

Así, el discurso cinematográfico está internalizado en la cultura moderna, su referencialidad permea la forma de mirar el mundo y en su proliferación hacia otras pantallas dio la posibilidad de que el discurso audiovisual cinematográfico llegara a más sectores sociales.

... en la segunda mitad del siglo aparecieron otras técnicas de difusión de la imagen que acabaron añadiendo más pantallas a la tela blanca de las salas oscuras. Para empezar, la televisión que ya en los años cincuenta empieza a penetrar en los hogares; y en el curso de las décadas siguientes las pantallas se multiplican exponencialmente: la del ordenador, que no tarda en ser personal y portátil; la de las consolas de videojuegos, la de Internet, la del teléfono móvil y otros aparatos digitales personales, la de las cámaras digitales y otros GPS. En menos de medio siglo hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla. (Lipovetsky, 2009, p. 10).

Por su parte el cine documental que tenía un lugar marginal dentro del cine, a veces como introducción de las películas, otras como parte de los noticiarios previos a la exhibición de las películas en cartelera, emigró hacia la pantalla chica, siendo el comodín de la televisión que completa principalmente las programaciones nocturnas. Pero también el género documental se adecua al tiempo del cine hipermoderno. A la par que el cine se va hacia otras pantallas, el documental, llegados los años 90's, regresa al cine sin perder su lugar en la televisión. Los realizadores encuentran en las salas cinematográficas un espacio de libertad que la industria televisiva les niega al imponerles productos preparados que obedezcan a las políticas de la empresa, rechazando ciertos temas considerados delicados y obligando a la producción acelerada de la televisión.

Las grandes ciudades cuentan ya con varios medios de distribución del documental. Lo



encontramos por las salas de cine, en los cine clubs de las universidades o de centros culturales y por medio de los servicios de cine en casa con la renta de DVD's. Los documentales pueden difundirse también de manera televisual por medio de canales especializados en cable o por medio de la televisión abierta. Así, diferentes sectores acceden al género documental integrándolo como parte de la referencialidad de la vida cotidiana.

La incursión del documental en el cine y en la televisión permite su difusión a gran escala haciendo del género, parte del repertorio cultural de la sociedad.

El documental diversifica las miradas y tira cuerdas hacia múltiples miradas que darán un panorama de lo que le sucede al mundo. Denuncia lo que pasa aunque no tenga soluciones concretas ya que el documental será en tanto descripción de la realidad, un vehículo que refleja más no que construye.

Y aún sin grandes referentes, los documentales se vuelven fácilmente universales pues apelan a una ideología de los derechos humanos que se amplía a:

...los derechos de la tierra: protección de las especies, conservación de los recursos naturales... aunque parecen alertar a las conciencias para que se den cuenta de peligros insospechados, al final calman la ansiedad colectiva del público dándole a entender que hay soluciones. Satisfacen la necesidad de asideros y de seguridad, subrayando lo incontestable de las verdades humanistas y ecologistas. (Lipovetsky, 2009, p. 148).

Lo que Lipovetsky ha llamado el *Neodocumental* incluye proliferación de los temas, el enfrentamiento de un discurso ante el fin de los grandes sueños colectivos y la inclusión de diversos emisores filmando y documentando todo lo que es la vida cotidiana pues todo se hace relevante.

...Ya no queremos ver sólo 'grandes' películas queremos ver también la películas de los momentos de nuestra vida y de lo que estamos viviendo. No retroceso del cine, sino expansión del espíritu del cine hasta alcanzar una cine visión globalizada. La todo pantalla no hace retroceder el cine: al contrario, contribuye a difundir la mirada cinematográfica, a multiplicar la vida de la imagen animada, a crear una cinemanía general. (Lipovetsky, 2009, p. 25).

Como última consideración con respecto a la relación del cine documental con el contexto actual existe una:

...segunda revolución individual caracterizada por la emancipación de los sujetos respecto de las antiguas obligaciones colectivas y por la necesidad de gobernarse solos...

Su consecuencia directa es que el neodocumental refleja el deseo individualista de ser más participativo y autónomo, menos controlador, de estar menos orientado por el hilo de la trama narrativa cuyo principio y cuyo final están ya predeterminados... (Lipovetsky, 2009, p. 152).

De esta manera es que sectores sociales como las organizaciones no gubernamentales, los pueblos originarios, grupos culturales, habitantes de barrios y unidades habitacionales, reuniones de vecinos, grupos de amigos y hasta familias retoman el documental para dar su propia versión de la representación que se hace del mundo. Unos para conocer versiones diferentes de la que les brindan los medios de comunicación oficiales o los medios masivos de comunicación y otros para crear sus propias versiones y darlas a conocer a los demás y así satisfacer la necesidad de guiar el camino propio de sus vidas.

Hay un considerable interés por las pequeñas historias, por las historias propias. Se busca la identificación directa con los ciudadanos “de a pie”, de gente común interesada y preocupada por contrarrestar las mentiras del sistema con su propia visión “verdadera” de las cosas.

Lo que nos seduce y nos llega es la singularidad de los individuos con los que podemos identificarnos. Incluso mi familia y yo 'merecemos' ser filmados tal como somos en nuestra vida 'real' corriente. Hay que considerar la consagración del documental como una de las figuras de la avanzada de los imaginarios democráticos, que tiende a reducir la jerarquización de las diferencias entre las personas. (Lipovetsky, 2009, p. 154).

Si entendemos el documental como ese relato que describe la realidad (Lipovetsky, 2009, p. 155) nos desprendemos de los problemas entre los límites de la ficción y el documental “objetivo” pretendido por el reportaje o por el documental como dispositivo de enseñanza profesoral que pretende enseñar la verdad de los temas abordados. El documental como relato nos da la ventaja de incluir en él el concepto de *mirada* donde el realizador a través del documental se vuelve como:

...un ojo pegado a una cámara, [es] la elección de un ángulo y un encuadre, una ciencia del desglose y el montaje que presenta el mundo interrogándolo, enseñando lo que oculta, que a veces es demasiado visible para que el ojo corriente lo vea. (Lipovetsky, 2009, p. 155).

Así como los temas proliferan, las narrativas se multiplican y los géneros se interrelacionan, los intereses de los emisores de documental aprovechan la multiplicidad de posibilidades para representar o autorrepresentar su identidad.

La sociedad hipermoderna que enuncia Lipovetsky describe bien a los sujetos de ciudad, esos que se encuentran interrelacionando globalmente por los mismos fenómenos de comunicación y cultura como lo son los medios masivos de comunicación y por ende, de los productos culturales que genera. En este apartado se aborda el documental como uso social para insertar el trabajo de autorrepresentación de las comunidades de pueblos originarios en la Ciudad de México en el momento actual que vive la representación audiovisual en el cine y el documental. Se trata de plasmar al sujeto de investigación como un sujeto de su tiempo. Es de vital importancia la contextualización de la labor de estos nuevos emisores dentro del conocimiento y experiencia previa del trabajo realizado con la imagen en movimiento, llámese cine o video, documental o ficción, pantalla cinematográfica, televisión, telefonía, etc. El trabajo de autorrepresentación audiovisual comunitaria conlleva la referencialidad del cine diversificado por sus múltiples pantallas, la construcción de narrativas influenciadas por la crisis de credibilidad ante la realidad representada desde la industria cultural y la multiplicidad de posibilidades con el avance tecnológico de la era digital.

Es interesante la contradicción y ambivalencia entre la era hipermoderna que se vive desde los sujetos globalizados y las comunidades indígenas y/o rurales que apenas comienzan de manera consiente a confrontar la tradición, los usos y costumbres con la hipermodernidad.

El video como herramienta de comunicación y el discurso audiovisual son producto de la era moderna y ahora la hipermoderna al mismo tiempo que se sigue viviendo en las comunidades a partir de tradiciones y usos y costumbres. Si encontráramos estos elementos separados podríamos pensar que cada uno tiene su propio proceso cultural, sin embargo, notamos que los emisores de discursos audiovisuales están siendo realizados por habitantes de dichas comunidades y que la tecnología para desarrollarlas está en el interior de las comunidades: video, fotografía, teléfonos celulares, computadoras, etc.

De esta forma comulgan o se confrontan dos culturas y de ellas se generan productos culturales a los cuales tienen acceso tanto comunidades como sujetos de ciudad.

El análisis sobre la sociedad a través del cine nos ayuda a entender el vínculo video-comunidades. La descripción de la sociedad hipermoderna y del papel del cine y del documental en ella, son elementos que nos ayudan a entender el por qué el video está siendo utilizado por sectores sociales diferentes a los profesionales del medio y cuáles son los factores que influyen para que este tipo de materiales sean aceptados, exhibidos, distribuidos y apoyados tanto por la industria cultural como por gobiernos, la iniciativa privada, organismos internacionales, organizaciones no

gubernamentales, instituciones públicas e institutos de investigación.

Existe un auge del documental que va experimentando nuevos géneros cada vez más intimistas. La sociedad que los consume está deseosa de ver en la pantalla otros discursos que le den voz a historias y gente más cercana a la realidad y que diversifique a su vez su mirada del mundo.

Por otra parte, el avance de la tecnología le ha permitido a los receptores de este medio volverse a su vez generador de sus propias historias. El avance tecnológico aunado al tipo de sociedad ha posibilitado las relaciones complejas entre los pueblos originarios y la cultura moderna al utilizar como puente cultural la tecnología digital y el discurso audiovisual.

Este espacio de interrelación ha incentivado también a llevar a cabo políticas públicas que cubran esta demanda social. Ya no solo es del interés de cineasta, el antropólogo o el comunicólogo sino que se vuelve parte del interés de la misma sociedad. No solo se trata de ser representado sino de generar autorrepresentaciones que muestren los otros discursos y la vida íntima de los ciudadanos.

Ubicar el momento sociohistórico alrededor del lenguaje audiovisual con el interés de las financiadoras públicas de proyectos de documental permite comprender de qué manera llega la posibilidad de autorrepresentarse a las comunidades originarias del Distrito Federal.

En ese mismo sentido, la relación de la incursión del lenguaje audiovisual por la multiplicidad de pantallas permite comprender la ruptura de la tradición oral que sufren los pueblos originarios. Los niños y jóvenes educados audiovisualmente, inclusive en estas comunidades, obstaculiza la forma de transmitir la memoria histórica de la comunidad. Al mismo tiempo, la posibilidad de utilizar el medio para este fin, insta a la comunidad a generar sus propios discursos audiovisuales por medios de mejor acceso (dado el peso del proyecto modernizador) para las nuevas generaciones.

De esta forma, el uso social del video es un entramado de significaciones que recaen en las comunidades que ven en el medio una forma de resistir el proyecto modernizador y al mismo tiempo repercute en la forma de preservar la memoria histórica de la comunidad. Este traslado de la tradición oral y otros mecanismos de transmisión cultural al video documental genera problemáticas prácticas y subjetivas en la autorrepresentación de la comunidad.

### Capítulo 3. Los pueblos originarios de la Ciudad de México

Los pueblos en México tienen una raíz muy fuerte que ha podido supervivir en la era de la globalización y el neoliberalismo. En el Distrito Federal, los pueblos originarios han vivido generación tras generación la pérdida de su territorio invadido en el proceso de urbanización y sobrepoblación de la Ciudad de México. A su vez en esta, pueblos que alguna vez estuvieron en el interior de la República han sido trasplantados, por la crisis económica hacia las ciudades, formando comunidades que llegaron como migrantes y se volvieron residentes al fincar estos nuevos espacios sin perder sus usos y costumbres, enseñando a sus nuevas generaciones la identidad comunitaria que los acompaña y que sin importar el territorio fomentan reproduciendo sus festividades y su filosofía de vida.

El origen del concepto de *pueblos originarios* lo encontramos a partir de “...un grupo de nativos de los pueblos asentados en la delegación Milpa Alta, con un definido contenido simbólico-político...” (Mora, 2007, p. 27). Sin embargo toma relevancia política a partir de las demandas que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994 enarbola y pacta con el gobierno federal con la firma de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar.

En 1996, en el Foro de Pueblos Originarios y Migrantes Indígenas del Anáhuac los asistentes asumen su filiación indígena y como legítimos herederos de sus antiguos pobladores, tienen derecho a su territorio.

Se le llama pueblos originarios a los pueblos antiguos asentados en la cuenca de México, ya sea que tengan un origen prehispánico o que hayan sido fundados durante las primeras décadas posteriores a la conquista, como producto de la política de reorganización poblacional que llevó a efecto la corona española después de la grave mortandad que despobló Mesoamérica. [...] En uno o en otro caso, se trata de pueblos que, pese a la ruptura que representó la conquista, han logrado subsistir hasta nuestros días. En ocasiones a los pueblos originarios se les conoce como barrios, que son una subdivisión de los mismos y se usan ambas expresiones como sinónimos o porque en ocasiones fue la unidad barrial la que logró subsistir. (Gomezcésar, 2008, p. 13).

Los pueblos originarios y los migrantes residentes en la Ciudad de México son sectores de la sociedad que basan su organización y pertenencia en la *comunidad*. Ésta, está conformada por un grupo o conjunto de personas que comparten elementos en común como el idioma, las costumbres, los valores, tareas, visión del mundos, ubicación geográfica, estatus social, roles, etc. Sus miembros dan

sentido similar a las cosas por diversos motivos: intereses específicos y significativos para el grupo. “...Así, la realidad de la comunidad en la experiencia de la gente es inherente a su adhesión o compromiso con un cuerpo común de símbolos.” (Cohen como fue citado por Silverstone, 2004, p. 160).

Las comunidades se definen en tanto lo que comparten y en lo que se distinguen. Esto permite plantear los límites del ser comunidad al distinguirse de otra. Aunque no exista una uniformidad o una unidad absoluta en la comunidad, son los elementos en común quienes permiten un desarrollo colectivo. “...la relativa similitud o diferencia no es una cuestión de evaluación ‘objetiva’: es una cuestión de sentimiento, una cuestión que está en la mente misma de los miembros.” (Cohen como fue citado por Silverstone, 2004, p. 160).

Los pueblos originarios se asientan principalmente en el sur de la ciudad, principalmente porque al darse en los lugares más alejados del centro del Distrito Federal, su permanencia y resistencia ha sido más fuerte. Nos referimos a las delegaciones de Tláhuac, Milpa Alta, Xochimilco, Tlalpan y en el poniente la delegación Magdalena Contreras y Cuajimalpa. Estas delegaciones son principalmente rurales, son zonas boscosas con extensiones de reservas ecológicas y aún cuentan con áreas de cultivo. Sin embargo podemos encontrar pueblos originarios también en las delegaciones de Álvaro Obregón, Azcapotzalco, Iztacalco, Iztapalapa, Gustavo A. Madero, Venustiano Carranza, Coyoacán e incluso en Cuauhtémoc (Gomezcésar, 2008, p. 15).

Se considera que tienen pueblos originarios estas 14 delegaciones puesto que “...conservan una estructura sociocultural compuesta por un conjunto de rituales tradicionales, tanto familiares como propios de los diferentes ámbitos de la cotidianidad social...” (Mora, 2007, p. 30).

De esta manera tanto su territorialidad prehispánica o colonial como sus usos y costumbres específicos hacen de estos pueblos “...unidades sociales portadoras de una singular identidad conformada por su tradición histórica, territorial, cultural y política...” (Mora, 2007, p. 13).

Algunas características similares entre pueblos originarios, sin que esto constituya una forma similar de llevarlas a cabo, es el nombramiento de mayordomos o comisionados por parte del pueblo y que desempeñan encargos requeridos por la comunidad. Cuentan con un ciclo de festividades anuales correspondientes a la conmemoración de su santo patrono. Por tanto, otra característica es el desarrollo de rituales identitarios que congregan a la comunidad y de la cual sus miembros son partícipes activos.

...Los rituales implican un comportamiento simbólico. Participamos en actividades que

están preñadas de significado. Los rituales nos reúnen, en nuestras diferencias, bajo el paraguas de un conjunto común pero poderosos de imágenes e ideas que son los mecanismos para afirmar y fortalecer nuestra singularidad y que nos permiten distinguimos de aquellos, nuestros vecinos, de cuyo modo de vida deseamos tomar distancia y excluirlos... (Silverstone, 2004, p. 161).

Sin embargo el papel del ritual dentro de los pueblos originarios funge necesariamente la función de identificarse entre ellos y mostrarse ante los demás. Más que para excluir, se trata de reivindicarse como sector social particular. Ante el crecimiento de la mancha urbana, los pueblos buscan estrategias de refuerzo de identidad así como de incidencia política.

...Tal vez la marca más contundente de la fortaleza cultural de los pueblos en la Ciudad de México y en especial de los pueblos originarios es el constante irrumpir de fiestas, peregrinaciones, danzas, procesiones y distintos tipos de manifestaciones que muestran la existencia de otra manera de entender la vida” (Gomezcésar, 2008, p. 17). Y es con estas prácticas religiosas que los pueblos originarios refuerzan identidades locales y tejen relaciones entre pueblos. “...Para la realización de las fiestas se invita a los santos patronos de otras localidades, con quienes se intercambian promesas o correspondencias; esta relación es más frecuente entre los pueblos sureños, donde también participan poblados de algunos municipios de los estados de México y Morelos. (Mora, 2007, p. 36).

Basados en el XII Censo General de Población y vivienda (2000), los pueblos originarios representan el 17 por ciento de la población total de la Ciudad de México distribuidos en las 16 delegaciones dando como resultado 117 pueblos y 174 barrios con dichas categorías políticas. (Mora, 2007, p. 28).

La lengua indígena solo se conserva en algunos poblados de la delegación Milpa Alta y de manera esparcida entre algunas familias, sin embargo las nuevas generaciones tienen un desuso de la lengua debido a la desvinculación de su enseñanza en la educación básica como por la enseñanza de sus padres.

Gracias a su identificación como comunidad, los pueblos originarios tienen una participación activa en la organización política interna basada en el sistema de cargos indígena. En su versión moderna se eligen de manera colectiva los representantes de la comunidad que en un inicio tuvieron una legitimidad moral y con los cambios en la ley de participación ciudadana del GDF, se elijen

mediante voto popular a partir de los comités vecinales con duración de 3 a 4 años. Además, existe el puesto de Coordinador de Enlace Territorial o de Subdelegado Auxiliar "...con mayor jerarquía en la actualidad. Se eligen por medio del voto de los vecinos del pueblo al que representan y ejercen facultades otorgadas por la comunidad y funciones administrativas establecidas por cada delegación." (Mora, 2007, p.41). Su función principal es la de ser enlace entre la comunidad y las dependencias gubernamentales.

### **3.1. Identidad comunitaria en los pueblos originarios**

Si la experiencia es un asunto de identidad y diferencia, única y compartible, ésta se teje de manera dialógica entre los miembros de la comunidad y quienes no lo son. A pesar de que en la actualidad existe una fractura de las identidades: indeterminación de etnicidades, clases, géneros, sexualidades, etcétera (Silverstone, 2004, p. 17 y 74).

Lo relevante de los pueblos originarios y de los residentes indígenas es su fortaleza identitaria. A pesar de que la mancha urbana irrumpe su territorio o los excluye social y culturalmente, han creado estrategias políticas, sociales y culturales para defender su identidad comunitaria.

"...Por identidad, en lo referente a los actores sociales, entiendo el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido. Para un individuo determinado o un actor colectivo puede haber una pluralidad de identidades'...de ello deducimos que los grupos indígenas [y los pueblos originarios] en la Ciudad de México también presentan una pluralidad de identidades y roles..." (Audefroy, 2004, p. 274).

Es importante recalcar esta identidad y diferencia debido a que hablamos de comunidades permeadas completamente por otro tipo de culturas e identidades. Incluso los pueblos originarios alejados del Distrito Federal como Santa Cecilia Tepetlapa, San Pedro Tláhuac o Mixquic tienen una presencia directa de las políticas públicas modernizadoras. El establecimiento de un Club de Golf en Santa Cecilia Tepetlapa, la línea 12 del metro en San Pedro Tláhuac o la incursión de decenas de miles de visitantes a las festividades de día de muertos a Mixquic. Para los pueblos del centro de la Ciudad o para los residentes indígenas, la convivencia con la ciudad ha cambiado su forma de vida en muchos sentidos: desde las vialidades que han partido pueblos enteros, hasta la convivencia con nuevos



habitantes que ignoran los usos y costumbres del territorio que ocupan.

Además las comunidades trabajan fuera de la comunidad, estudian en escuelas públicas con otra visión del mundo, miran la televisión nacional, utilizan teléfonos celulares, algunos tienen televisión por cable, es decir, la identidad comunitaria está complementada o influenciada por otro tipo de identidades que conforman al habitante de comunidad.

...Desde la perspectiva sociológica, la identidad es construida por el grupo y sobre todo, cuando está viviendo en un medio ajeno tal como lo es la ciudad en el caso de los grupos indígenas. La identidad es la construcción de lo propio, en oposición a lo ajeno (la ciudad, los mestizos, las autoridades, etcétera). La identidad implica retomar y procesar elementos de la historia propia (ejemplo: la historia mazahua), de la geografía (el pueblo de origen), de los sistemas tradicionales de cargos, de la memoria colectiva, de los mitos y del mundo mágico-religioso... (Audefroy, 2004, p. 275).

Por eso resulta tan importante la creación de estrategias de fortalecimiento comunitario entre estos sectores.

No existen en la actualidad culturas aisladas. Ni en las islas más remotas de Oceanía ni en la selva Amazónica. Este contacto dialógico y desigual entre la cultura moderna y las culturas antropológicas nos sugiere entender esta influencia sin por ello hablar de identidades difusas.

Por medio del estudio de sus formas simbólicas es que podemos acercarnos a la identidad comunitaria de pueblos originarios. En ellas encontramos preferentemente narraciones sobre el territorio, sus fiestas colectivas, sus rituales, la celebración de los santos patronos, sus ciclos festivos y ceremoniales, etcétera.

Los pueblos originarios libran el proceso de “modernización” en donde se negocian día con día las diferencias culturales, se acoplan o se resisten a ellas. Como sectores minoritarios, corren el riesgo de diluirse en la Ciudad y por tanto tienen el mismo interés de preservar su identidad. Una adaptación a los nuevos tiempos sin que se vea perdida su identidad de pueblos.

Estas comunidades han buscado estrategias para registrar y preservar su cultura. Las nuevas generaciones nacidas en el mundo de la modernidad son más proclives a olvidar su identidad comunitaria y buscarla en otros espacios. Inclusive, muchos de sus miembros investigan en su historia para encontrar la identidad que sienten borrosa. Una identidad que se vive y se siente, y sin embargo asírla resulta confuso al ser reconstruida en una época de una multiplicidad de formas culturales.

Aquí la identidad podemos perfilar su concepto retomando su uso en Marta Romer:

“Definimos a la *identidad étnica* como un tipo de identidad social, resultado de las múltiples interacciones entre el sujeto y el mundo que lo rodea, tanto en lo que se refiere a su génesis como a su dinámica (o proceso). En estas interacciones, el sujeto se confronta con la imagen que tienen de él, los demás y con la identidad que le atribuyen, que puede rechazar o aceptar pero no puede evitar de tenerlas en cuenta. En este sentido, la identidad es resultado de la identificación impuesta por otros (la identidad atribuida) y de la que el sujeto afirma tener (la autodefinición identitaria). (2005, p. 229).

Retomamos esta idea de identidad ya que al tratarse de comunidades no aisladas en vínculo constante y directo con la ciudad, la identidad es dialógica entre el afuera y el adentro, es decir, entre el cómo lo identifican y el cómo se identifica la propia comunidad. Como miembro de esta, el proceso individual está permeado de su proceso colectivo. Lo que interesa en esta investigación es la manera en que sus miembros se autorrepresentan y por tanto qué exaltan como identidad comunitaria a partir de las formas simbólicas producidas. Por tanto hablaremos de estrategias identitarias siguiendo el mismo punto de vista de Martha Romer:

...Su principal característica es que pone el acento en los procesos y el cambio, y tiende a concebir las identidades como estrategias identitarias precisamente para subrayar su carácter relacional y dinámico. El planteamiento consiste en considerar que los individuos poseen una cierta libertad de acción sobre la elección de su grupo de pertenencia. (Romer, 2005, p. 230).

Los pueblos originarios y los residentes indígenas tienen una filiación identitaria con sus comunidades origen, sin embargo su pertenencia ideológica en mayor o menor medida es una autodeterminación. No se trata de saber qué tan puro es ese sentimiento identitario sino la forma en que este influye en su autorrepresentación y si refleja o no la representación que las comunidades tienen de sí mismas.

Es importante para esta investigación encontrar los elementos identitarios de las comunidades en cuestión, saber los factores que las hace una comunidad diferente a las otras. En esta ciudad tan cosmopolita los límites de las comunidades son flexibles y en muchos de los casos difíciles de definir. Sin embargo nos ayuda partir de las formas simbólicas que las comunidades elaboran ya que es en estas donde representan su propia cultura y nos muestran quiénes son. Una mirada subjetiva y permeada por diferentes niveles de interpretación. El análisis de los videos nos darán los elementos para definir y comparar con el discurso audiovisual, los rasgos identitarios de las comunidades.

A su vez, el trabajo etnográfico ayudará a entender dentro de su contexto el discurso audiovisual presentado, sus intenciones y los elementos más importantes del pueblo autorrepresentado por sus miembros.

## Capítulo 4. Análisis sociohistórico de la comunidad Santa Cecilia Tepetlapa,

La metodología empleada en esta investigación está basada en la hermenéutica profunda de John B. Thompson que consta de un análisis sociohistórico de las formas simbólicas, la interpretación de la *doxa*, el análisis estructural de las formas simbólicas y la interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas. El trabajo que aquí se presenta retoma este procedimiento, sin embargo adecua los pasos a seguir dadas las características del sujeto de estudio.

El análisis sociohistórico de las formas simbólicas se realizará a partir del escenario en el cual se insertan los documentales realizados por la comunidad. Aunque la forma simbólica como tal, sean las producciones audiovisuales, es dentro del contexto sociohistórico de la comunidad donde se genera la autorrepresentación de ahí que el análisis se centre en el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa.

La forma simbólica, necesariamente está inscrita en un tiempo-espacio. Antes del estudio formal o estructural de las formas simbólicas es importante indagar sobre las circunstancias en que las formas simbólicas fueron realizadas, las condiciones históricas, políticas y económicas que enmarcan las producciones culturales.

La forma simbólica se expresa y dice algo de sus realizadores; fija la cultura y dice algo sobre el mundo que habita. Ya que no existe sujeto sin contexto, se trata de productos que se insertan en algo más que su fijación en forma simbólica. El análisis sociohistórico nos permitirá contextualizar las formas simbólicas, la relación que tienen éstas con su escenario en que se inscriben y la relación que tiene éste con los realizadores.

Los videos que recuperan la memoria histórica están situados sociohistóricamente en el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa y en el periodo comprendido del año 2005 al 2008 (fechas en donde se terminaron los videos). El análisis se centrará en dicha comunidad con el fin de obtener elementos comparativos sobre la autorrepresentación audiovisual comunitaria resultante después del proceso de producción de las formas simbólicas.

Cabe anotar, como se explica en la metodología aplicada, que la interpretación de la *doxa* se trabajará en el capítulo siguiente, posteriormente al análisis estructural, con el interés de obtener datos emanados de los videos sin una influencia directa de las entrevistas realizadas a sus realizadores para la interpretación de la *doxa*.

#### **4.1. El pueblo de santa Cecilia Tepetlapa**

El pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa es un pueblo considerado originario, reconocido por la Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades. Para comprender a sus habitantes y con ello interpretar la autorrepresentación comunitaria audiovisual que desarrollan es importante conocer el contexto en el que se inserta la investigación así como describir las relaciones que posibilita el espacio de interacción de la comunidad en donde se insertan sus habitantes.

Los estudios hermenéuticos plantean la importancia de tener conciencia sobre el horizonte simbólico de donde parte el intérprete para su investigación y su relación dentro del análisis con respecto a lo interpretado (Gadamer, 1977), en este caso a los habitantes de Santa Cecilia Tepetlapa.

#### **4.2. Escenario espacio-temporal de Santa Cecilia Tepetlapa**

El pueblo de Santa Cecilia es considerado un pueblo originario ya que sus habitantes llegaron a la zona desde antes de la conquista española y han conseguido mantener su territorio, tradiciones, usos y costumbres hasta la fecha. La conservación ha sido un proceso de defensa y adaptación en el tiempo, sin embargo se pueden encontrar sus rasgos identitarios como una comunidad unida.

Como mito de origen, los primeros asentamientos que se conocen del pueblo los encontramos en el 919 d. c. por parte de tribus provenientes de Chicomoztoc asentándose en el actual Xochimilco. Esta delegación está ubicada al sur del Distrito Federal colindando con las delegaciones de Milpa Alta al Sur, Tláhuac al este, Tlalpan al oriente e Iztapalapa al norte. Cuenta con una zona plana donde se asienta la mancha urbana, una zona lacustre donde encontramos la reserva ecológica de Xochimilco y una zona montañosa en donde se ubica Santa Cecilia Tepetlapa. Este pueblo se encuentra a las orillas del cerro llamado Cuilama. (Pueblos Originarios del Distrito de Federal, 2006-2007, en línea). Se encuentra rodeado de montañas, considerada una zona semi rural.

El clima de Xochimilco en la zona más alta, es semifrío, subhúmedo con lluvias en verano (INEGI, 2005, en línea). Con una población de aproximadamente, 10, 000 habitantes, Tepetlapa es generalmente fresco ya que se encuentra a 100 metros por encima del promedio del Valle de México registrando en el mes de noviembre heladas.

Aún se conserva una zona boscosa en el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa y San Francisco Tlalmanantla, los cuales alimentan el manto acuífero de la Ciudad de México. Sus originalmente

manantiales que alimentaban la zona lacustre de Xochimilco se encuentran entubados para abastecer a la Ciudad de México.

Como parte de la flora, en la zona boscosa encontramos pinos, acotes, madroños, cedros, ahuehetes, tepozanes y en los cerros encontramos capulines, eucaliptos, alcanfores, jacarillas, pirules chicalotes (Garzón, 2002, en línea). Específicamente en Santa Cecilia, dentro de la zona boscosa se encuentran pinos, ayles y cedros blancos (Tzompole). También se encuentran algunos árboles frutales como tejocotes, persa, capulines y duraznos (Pueblos Originarios de la Ciudad de México, 2006-2007, en línea).

Como zona semi rural, se cultiva principalmente el maíz. También hay cría de ganado vacuno, porcino, ovejas y gallinas.

El acceso al pueblo se da a partir de una intrincada zona montañosa. El acceso a la Delegación Xochimilco se da por la avenida División del Norte y por la calzada México-Xochimilco que tienen como paso obligado el Centro de Xochimilco. Desde ahí sólo se cuenta con dos avenidas: una que conecta la zona urbana de Xochimilco rumbo a Tulyehualco y la avenida camino a Santa Cecilia que conecta al pueblo y se sigue rumbo a Milpa Alta. Existen ramificaciones menores que conectan al pueblo con el de Santa Cruz Alcapixtla y otro con la delegación Tlalpan.

Sus medios de transporte dentro del pueblo se cuenta con servicios de taxi local o camiones RTP y microbuses que recorren la avenida camino a Santa Cecilia y que atraviesa el pueblo. También se observan automóviles particulares tanto recientes como anteriores a diez años.

A esta demarcación, el proceso de urbanización se ha incrementado en los últimos diez años. Un ejemplo de ello son las obras viales que conectan a Xochimilco con Coyoacán por la vía rápida del eje 3 oriente. Sin embargo, en las partes altas de la delegación el impacto de esta urbanización es menor.

Xochimilco cuenta con una oferta educativa de 108 escuelas de educación básica, una sola institución de educación superior: la Escuela Nacional de Artes Plásticas y seis escuelas de educación media superior como la Escuela Nacional Preparatoria No. 1, el Colegio de Bachilleres, dos del Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica (CONALEP) y dos CETIS No. 39 y No. 49 (Delegación Xochimilco, 2011, en línea).

El pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa cuenta con tres escuelas oficiales: un jardín de niños, una escuela primaria y una escuela secundaria.

El centro del pueblo se caracteriza por la Iglesia y la explanada central. Ahí mismo, la

comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa cuenta con un pequeño centro de salud, las oficinas del coordinador territorial, una Casa de Cultura, la biblioteca pública “Santa Cecilia”, un club para los adultos mayores y un frontón como zona deportiva. También la comunidad cuenta con un deportivo llamado “Teoca” ubicado dentro del cráter el cerro con el mismo nombre, habilitado como centro deportivo.

Cuenta con el panteón del pueblo donde principalmente el dos de noviembre se lleva a cabo el ritual del día de muertos realizado por la comunidad y cercano al pueblo se encuentra el Museo de la Planta y el Museo Arqueológico de Xochimilco aunque estos no se encuentran fuera de la demarcación del pueblo.

En la arquitectura del lugar, convergen las casas tradicionales con tejados a la par que construcciones más modernas de concreto. Casas con grandes zaguanes así como casas de dos a tres pisos.

Por último, se observa que el pueblo tiene una zona central y una periférica. En la primera es donde se asienta más claramente el proceso de urbanización y la concentración poblacional. La avenida principal converge en este espacio y las instituciones tanto sociales como religiosas. Sin embargo en la periferia del pueblo, se observa más la zona rural. Los terrenos de las casas son más grandes y muchas de ellas aún cuentan con sembradíos, caballos, mulas y ganado. De igual forma, la población disminuye. La periferia es una zona más alta que el centro del pueblo.

### **4.3. Campos de interacción en Santa Cecilia Tepetlapa**

Los campos de interacción son aquellos espacios y lugares donde los individuos interactúan y posibilita la producción o recepción de las formas simbólicas. En nuestro caso, se trata de los espacios de interacción de la comunidad dentro del pueblo o zonas cercanas que sean de relevancia y que en ellas las formas simbólicas pueden tener una recepción.

El campo de interacción más visible lo encontramos en la explanada central del pueblo donde convergen tanto instituciones sociales y religiosas y es el espacio en donde se relacionan de manera cotidiana los habitantes. La iglesia, como emblema de la comunidad ha posibilitado campos de interacción característicos de los pueblos originarios ya que este elemento constituyó el sincretismo cultural entre las tradiciones prehispánicas y la tradición católica española y al día de hoy ha generado una forma de vida para sus habitantes. En este marco cultural, la festividad de la santa patrona Santa

Cecilia, el día 22 de noviembre, ha generado un campo de interacción clave para la comunidad. Se celebra con una semana de actividades religiosas y culturales que requiere de la donación y organización del pueblo. La fiesta más importante del año se festeja el 22 de noviembre, el día de Santa Cecilia de Roma, patrona de la música, con bailes amenizados principalmente con música de banda, feria, jaripeo y grandes banquetes. La necesaria organización y financiamiento de estas fiestas pone en juego a los habitantes en el terreno de la política. Aquí confluyen los intereses de la comunidad y de los representantes del gobierno dentro del pueblo, lo cual lo vuelve un campo de interacción fundamental para las decisiones no solo de las festividades sino de las relaciones de convivencia en la comunidad.

Como campos de interacción de menor fuerza pero existentes encontramos las explanadas de las escuelas primarias dado que en ese espacio conviven los padres de familia que recogen a sus hijos de la escuela y les permite comunicarse las novedades del pueblo, organizarse y hasta inconformarse.

#### **4.4. Instituciones sociales**

El tercer elemento a tomar encuentra para realizar un análisis sociohistórico trata sobre una descripción de las instituciones sociales que se relacionan con los individuos y con las formas simbólicas que generan los sujetos de investigación.

Por una parte, describiremos las instituciones sociales que tienen una relación directa con la comunidad del pueblo de Santa Cecilia y las formas simbólicas realizadas, es decir, aquellas que pueden ser importantes para la recuperación de la memoria histórica de la comunidad.

Por otra parte, señalaremos las instancias financiadoras y operadoras que se relacionaron directamente con la producción de los videos realizados por habitantes de la comunidad. en mayor o menor medida implican una interacción con las formas simbólicas desarrolladas o que influyen en estas.

Respecto a la comunidad, en primera instancia, la institución que se encarga de la parte política está representada por el llamado, enlace territorial y los comités vecinales. Cabe mencionar que la delegación Xochimilco elige a su representante político desde apenas 17 años. La figura de enlace territorial es muy importante ya que es el enlace de la comunidad con las autoridades delegacionales.

Además del enlace territorial, en los pueblos, cobra una relevancia primordial el Mayordomo de la comunidad. Esta figura puede ser considerada como institucional por dos motivos: En primera instancia porque tiene un cargo moral de la comunidad realizado de generación en generación derivado



del sistema de cargos prehispánico. Al mayordomo se le encarga la realización de la fiesta más importante del pueblo y las demás fiestas religiosas y en algunos pueblos guarda la efigie del santo de su barrio. Sin embargo, su importancia también radica en que es este el que lleva las demandas de apoyo hacia la autoridad delegacional y recolecta el apoyo comunitario para la realización de las fiestas. El segundo motivo radica en que en este año 2010, la reformas a la ley de Participación Ciudadana del Distrito Federal ha llevado a los pueblos a implementar la elección de comités vecinales con lo cual muchos de ellos han conjuntado su nombramiento gubernamental con el moral del pueblo. Por lo tanto este representante obtiene un ingreso económico del gobierno.

Como instituciones sociales también debemos mencionar a la Dirección de Cultura y Educación de la delegación representado por el encargado de la Casa de Cultura, el encargado del Centro de Salud elegido por el Gobierno Central del Distrito Federal y por último debe mencionarse como institución social, a la Iglesia Católica representada por el párroco de la Iglesia de Santa Cecilia.

#### **4.5. Estructura social**

La estructura social es la interacción que se da entre las instituciones sociales y los campos de interacción. Aquí se pueden observar las asimetrías y procesos diferenciales que hay entre los individuos y las instituciones. Se pretende ver los criterios, categorías los principios en que se apoyan estas diferencias y explicar su carácter sistemático y duradero.

Con respecto a la realización de las formas simbólicas por parte de la comunidad, parte de la Estructura Social la encontramos en la relación entre la comunidad y el gobierno al realizar formas simbólicas con apoyo económico de las Instituciones Sociales.

Algunos miembros de la comunidad, familias o grupos se han dado a la tarea de fomentar la cultura en su comunidad realizando diversas actividades. Apoyadas por programas institucionales, obtienen los recursos económicos para la realización de múltiples proyectos encaminados a preservar sus tradiciones y difundirlas dentro y fuera de la comunidad. Por ejemplo, el Programa de Apoyo a Pueblos Originarios ha financiado a grupos de danza, aportaciones para las fiestas patronales, realización de jaripeos en la comunidad, etcétera (Dirección General para la Equidad de los Pueblos Indígenas, 2010, en línea). Este programa es operado por la Secretaría para el Desarrollo Rural para la Equidad de las Comunidades. Ahí, el vínculo entre los campos de interacción que se ven implicados en las actividades culturales así como las instituciones financiadoras llevan una interacción diferenciada e

inequitativa de negociación de intereses: los de la comunidad y los del gobierno.

Otro momento de relación dentro de la estructura social lo podemos ver en la gestión de los espacios del pueblo para generar propuestas, proyectos o actividades para la comunidad.

Por otra parte la estructura social se puede observar en la realización de los videos de Santa Cecilia Tepetlapa. Las instituciones financiadoras como la Secretaría de Cultura o la Secretaría de Desarrollo Social tienen un peso fundamental en el proceso de realización dado que estas instancias proveen de los recursos económicos y disponen de una serie de lineamientos para poder ejercerlos. Por otra parte tanto las asociaciones civiles como Contra el Silencio Todas las Voces o Comunicación Comunitaria y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México juegan un papel clave en estos procesos debido a que son ellos quienes implementan y administran los recursos dados por las financiadoras. Serán ellos quien delineen la estrategia con las comunidades, los recursos destinados a ellas, los insumos materiales, la instrucción creativa y el uso del equipo técnico para la realización de los videos como parte de proyectos audiovisuales. A partir del Taller de Memoria histórica y video social (2004-2006) y el taller De la tinta a la imagen (2008) se relacionan tanto las comunidades como las asociaciones civiles y educativas para realizar un fin en común. No obstante, las comunidades en tanto beneficiarias de las financiadoras ponen en una situación desigual en la toma de decisiones respecto a las estrategias y uso de recursos dentro de estos espacios. Sin embargo, las comunidades, en tanto ser las encargadas de llevar a cabo la intervención dentro de la comunidad, se vuelve clave para el logro de las metas convenidas con las financiadoras públicas. Esto plantea una serie de negociaciones y acuerdos donde el poder que cada una de las instancias tiene, lo pone en juego para la realización de los intereses de cada instancia. De este modo la estructura social plantea una serie de tensiones donde tanto las comunidades como las instancias públicas se necesitan mutuamente. Podríamos hablar de un campo de interacción política entre participantes.

#### **4.6. Medios Técnicos de transmisión en Santa Cecilia Tepetlapa**

Los medios técnicos de transmisión, es la manera en que las formas simbólicas hechas son transmitidas dentro de una comunidad. En el caso del Pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa debemos tomar en cuenta el acceso que se tiene al discurso audiovisual generado por los medios masivos de comunicación, por las instituciones sociales, los miembros de la comunidad que se inserta en campos de interacción y por aquellas formas simbólicas realizadas y/o transmitidas por la estructura social.

Respecto al acceso a los medios de comunicación masiva, cabe resaltar que actualmente, la zona cuenta con servicio de cablevisión, Sky para la televisión privada y se tiene acceso a Internet tanto en los teléfonos celulares como en los domicilios. Al inicio del primer proyecto de video (año 2004) no se tenían acceso a estos servicios de telecomunicaciones. Inclusive, los cines más cercanos (para tener acceso al discurso audiovisual) se encontraban en Villa Coapa y Huipulco (a 80 minutos de distancia). Al día de hoy, el cine se ha acercado a aproximadamente a 50 minutos del pueblo, al inaugurarse un Cinemex en el centro de Xochimilco. Así mismo, el acceso a películas y documentales tiene algunos años que llegó al pueblo, no por espacios establecidos y formales como Blockuster sino por la “piratería” en el mercado. Estos datos nos son relevantes para contextualizar el acceso a los medios masivos de comunicación y su relación con las formas simbólicas realizadas.

Las instituciones sociales que podrían dar acceso a la comunidad al discurso audiovisual no ha implementado estrategias o proyectos para este fin. Solo de manera indirecta, a partir de las organizaciones sociales como Comunicación Comunitaria A.C. y Contra el Silencio Todas las Voces o la Universidad Autónoma de la Ciudad de México es que se implementaron es que la comunidad tuvo acceso a documentales (generados por la propia comunidad). Cabe resaltar que es a través de los participantes de la comunidad como se organiza y financia las exhibiciones. Dentro de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa, la transmisión se da a partir de la inauguración de los videos. Otra forma de transmitir es la distribución mano a mano que depende de los materiales obsequiados por las asociaciones encargadas de operar los recursos de las financiadoras.

Por parte de las instituciones sociales involucradas en la producción de los videos, la transmisión tiene un alcance más amplio aunque este no impacta en la propia comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa. La exhibición se puede dar en los recintos universitarios, televisión cultural, cine clubs, eventos públicos, Internet y festivales de documental.

Estos datos son importantes porque influyen en la construcción de las formas simbólicas. La definición del alcance público de las formas simbólicas permea el contenido de las autorrepresentaciones.

## Capítulo 5. Análisis de las formas simbólicas

En el apartado anterior se obtuvo el análisis sociohistórico de las formas simbólicas en tanto el escenario donde se realizaron los documentales, es decir, en el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. La finalidad fue tener elementos de comparación para la interpretación/reinterpretación final. Para Thompson, una vez realizado el análisis sociohistórico se da paso a la interpretación de la *doxa*, es decir, la interpretación de las opiniones que los sujetos de investigación tienen respecto a las formas simbólicas recibidas o producidas. En este caso, este análisis se llevó a cabo después del análisis estructural de las formas simbólicas. Dado que se trata del proceso de autorrepresentación audiovisual, se consideró que el orden de la investigación podría generar confusiones entre el objeto y el sujeto de investigación. Sin embargo se pensó que al generar en primera instancia el análisis estructural de las formas simbólicas (los videos documentales) se podría obtener un análisis del mensaje más allá de la interpretación de su productor y eso permitirá en la interpretación global, cruzar los datos desde tres ámbitos distintos: el análisis sociohistórico del pueblo, el análisis del contenido de los documentales y el análisis de la opinión de la comunidad realizadora de la memoria histórica de la comunidad.

Este capítulo consta de dos apartados, el primero desarrolla el análisis estructural de las formas simbólicas. Para la recolección de los datos, se utilizaron las mismas categorías del análisis sociohistórico: escenario espacio-temporal, campos de interacción, instituciones sociales, estructura social y medios técnicos de transmisión. La importancia de manejar las mismas categorías está pensada para facilitar el análisis de la memoria histórica resultante dentro de las formas simbólicas, es decir, el cruce de los datos arrojados por el contenido de los documentales y los datos arrojados por el análisis sociohistórico del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa.

El segundo apartado se analizarán los dos videos documentales realizados por la misma comunidad. Tienen en común haber sido realizados como parte de un proyecto mayor financiado por el Gobierno del Distrito Federal y operado por asociaciones civiles y en el primer video con el apoyo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Así mismo en los dos materiales se busca recuperar la memoria histórica de la comunidad. El video “La sazón de mi gente: del ayer a la actualidad” el primer trabajo documental por parte de la comunidad investigada. Fue realizado sin conocimiento previo del discurso audiovisual y el proceso de realización tuvo como característica el no uso del equipo técnico para la realización del documental. El segundo video “Miradas jóvenes; miradas de mi pueblo” es el segundo material realizado un par de años después que el primero con el conocimiento y

la experiencia previa del primer documental y con un proyecto gubernamental distinto donde la operación corre a cargo de los propios realizadores.

Las categorías de análisis de la estructura de los documentales será la misma con el objetivo de comparar los resultados del proceso de autorrepresentación a partir de cada forma de trabajo.

La estructura analítica se complementará con diversos elementos audiovisuales puntualizados por Joan Ferrés que posibilitan adentrarse en el discurso audiovisual de los videos analizados. (1992).

En el segundo apartado, se analizará la interpretación de la *doxa*. Se trata de una entrevista a profundidad a la realizadora Samira Gómez, representante de la comunidad y participante dentro de los proyectos gubernamentales que financiaron los videos documentales.

La entrevista tiene dos fases: en la primera se indaga la idea que tiene Samira Gómez respecto a la memoria histórica, sus motivaciones para la preservación de la misma y la opinión que tiene de su propio trabajo realizado. En la segunda fase se indaga sobre el proceso de realización de los documentales desde la generación de la idea hasta la difusión del video. En este espacio se profundiza sobre la relación de la comunidad con los agentes externos involucrados en la realización de las formas simbólicas.

La forma de presentar los datos se desarrolla a partir de los niveles o problemas de autorrepresentación, es decir, la mediación que lleva a cabo la comunidad para autorrepresentarse: mediación en la instrucción sobre el discurso audiovisual, la mediación en la producción por la vía del financiamiento, la mediación por el uso de las herramientas técnicas y la mediación por referencialidad al documental, el cine y la televisión.

La interpretación de la *doxa* es fundamental para comprender las circunstancias subjetivas y materiales que intervienen en la autorrepresentación audiovisual así como para puntualizar la problemática de la autorrepresentación: de la realidad del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa al contenido de las formas simbólicas realizadas; de la idea de la comunidad al proceso de negociación con los agentes externos; de la memoria histórica tradicional al uso del video como medio de preservación de la misma y la reinterpretación de la representación de los medios masivos de comunicación al tipo de autorrepresentación generada por sus realizadores.

### **5.1. Análisis estructural de los videos producidos**

La lista de preguntas que contiene este instrumento está dirigida a obtener elementos de análisis sobre

las implicaciones que tiene una producción audiovisual con los propósitos de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa para autorrepresentarse utilizando este medio. Elementos que sirvan de explicación y comparación entre dos diferentes videos realizados por la misma comunidad pero involucrados de forma distinta en cada uno.

Al encontrar estos tres elementos dentro de los dos videos analizados, se podrá hacer una comparación entre ellos y hacer diferenciaciones que nos hagan comprender lo que sucede con los resultados de procesos de autorrepresentación con ayuda mínima o máxima de elementos externos a la comunidad.

Las categorías elegidas para el análisis serán utilizadas igualmente para el análisis de la interpretación de la *doxa* con la intención de facilitar el análisis y comparación entre las formas simbólicas y sus productores.

### **5.1.1. “La Sazón de mi gente del ayer en la actualidad”**

El título del video es “La sazón de mi gente del ayer en la actualidad”. Se trata de un video en formato DVD con duración de 20 minutos. La descripción de los créditos autorales comienzan con la dirección del taller por parte de Irma Ávila Pietrasanta y la conducción del taller de memoria histórica por parte de Iván Gomezcézar. La idea original, investigación, guión y realización pertenece a Samira Gómez Cortés. La realización de la cámara corre a cargo de Claudia Lora y la edición del material a cargo de Christian García Méndez.

El video muestra la preparación de tres recetas de cocina elaboradas con productos obtenidos de la tierra de Santa Cecilia Tepetlapa. A través de la elaboración de los alimentos, Samira Cortés, habitante de la comunidad, entrevista a los ancianos quienes al ir preparando la salsa de Xocoyol, el Guisado de jaramao o los burritos de maíz platican sobre la pérdida de su cultura culinaria, el desinterés por la siembra y el desconocimiento de los jóvenes acerca de este legado cultural.

A través de las imágenes, el video nos muestra un pueblo rural tranquilo y apacible, que a pesar de pertenecer al Distrito Federal y por ende al proceso de urbanización, este aún no termina con los usos y costumbres de la población. El video es el recurso tecnológico que posibilita la preservación de la memoria histórica del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa.

El video se puede dividir en cuatro escenas y un final. En cada una de ellas se muestran a protagonistas de la comunidad teniendo como hilo conductor a la entrevistadora Samira Gómez y la

idea central del recetario de cocina.

La primer escena muestra a Samira Gómez de niña caminando por el campo mientras en voz en of se escucha la memoria de la realizadora donde nos narra la esencia de su pueblo. Habitante originaria del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa es una joven de 35 años aproximadamente quien entrevista a los ancianos del pueblo para preservar la memoria histórica de las recetas de cocina.

En la segunda escena se muestra la casa de Josefina Cortés y Florencio Cortés de aproximadamente 70 a 80 años de edad, Matrimonio oriundo del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa quienes permiten la entrada de un equipo de grabación y les enseñan la forma en que se hace el Guisado de Jarameo. Este platillo es preparado con hiervas silvestres que crecen en la comunidad en la actualidad.

En la tercera escena, Dolores Ibarra y Antonio Soriano de 70 a 80 años, Matrimonio originario del pueblo enseñan al equipo de producción cómo se prepara la Salsa de Xocoyol. Los ingredientes principales son obtenidos de las hierbas que nacen en la comunidad.

En la última escena se muestra a María Balderas y Cándido Vidal con la misma edad de los anteriores. Matrimonio del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa quienes elaboran en el patio de su casa los Burritos de maíz en compañía de algunos niños y la familia.

En el cierre, el video muestra fotografías “vivas” de habitantes de la comunidad para preservar la memoria de sus habitantes.

#### **5.1.1.1. Elementos de memoria histórica**

En el soporte o empaque del video podemos leer en la portada que se trata de “La memoria de sus comunidades rescatada en tres videos”. El nombre de la serie de documentales nos orienta sobre el contenido de los mismos: “Memoria viva de Xochimilco y Tláhuac”. Dentro de los tres videos de encuentra el correspondiente a esta investigación ya que es realizado por la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.

El video trata los temas de la cocina culinaria del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa y la preservación de los usos y costumbres del pueblo. El público al que se dirige es general. Cualquier persona que lo vea puede entenderlo, sin embargo por su ritmo de narración, el video podría tener más interés para las comunidades que viven situaciones parecidas o los propios habitantes que conocen a los protagonistas y al pueblo mismo.

El objetivo del video es recuperar la memoria histórica sobre la elaboración de tres recetas de cocina que se han pasado de generación en generación y que están a punto de perderse. Los temas secundarios son la pérdida de los usos y costumbres y la forma en que se desarrolla la vida en un pueblo del sur del Distrito Federal.

La narrativa y argumentos expuestos pretenden una objetividad, en el sentido de que plasman la vida comunitaria del pueblo sin alusiones explícitas de actuación o ficción. Sin embargo no maneja diversos puntos de vista al respecto de la cocina culinaria ni ante la problemática de la pérdida de los usos y costumbres o de la importancia de la memoria histórica. Todos concuerdan con la idea de que se están perdiendo los usos y costumbres y con la importancia de preservarlos.

La única referencia explícita al tiempo en el cual se desarrolla la historia lo obtenemos de los créditos. Se trata de un video hecho en el 2005. (Fecha aproximada a su producción puesto que esta nos indica la fecha en que se terminó su postproducción).

Sin embargo lo podemos insertar en nuestra actualidad dada la calidad de la imagen, el tipo de ropa de la entrevistadora, de los protagonistas y de los niños. Aunque las viviendas son muy viejas y la mayor parte de la grabación se da en el campo, con las tomas generales de la vida del pueblo, podemos ver un pueblo en la actualidad. Espacialmente estas casas aparecen como distanciadas del centro de la ciudad.

El desarrollo del video se da en el campo. En él tres familias viven aún con esos usos y costumbres, con los utensilios artesanales y viviendas humildes lo que nos muestra a una comunidad rural. Es una narración intimista pues la cámara se adentra a la vida familiar alrededor de la comida. Además de las casas, en la escena cuatro, podemos ver el patio de una de las viviendas. Ahí se da la convivencia familiar y se puede observar cómo el campo rodea a la casa.

Sin embargo, también nos da elementos para ver de manera panorámica con una serie de tomas rápidas, el pueblo de manera general. Nos enseña una población concentrada en lo que podemos entender como el centro del pueblo. Se ve una carretera de dos sentidos, autos y transporte colectivo de generación aproximada a 10 años. Se ven muchas casas. Algunas fachadas pintadas y otras en el gris original de las construcciones. No encontramos grandes edificios ni construcciones más modernas. Existen tomas a la iglesia del pueblo justo a la salida de una misa. No se ve mucha gente pero nos deja ver que este es un centro de interacción del pueblo. De las pocas tomas que nos muestran al pueblo encontramos también la explanada que da a la salida de la iglesia y que está estructurada para la interacción de los habitantes del poblado.



### 5.1.1.2. Elementos de instrucción

En el soporte o empaque del video y dentro de los créditos podemos observar que el video ha sido desarrollado en el taller “Documentar la memoria” (2004-2005) impartido por la asociación civil Comunicación Comunitaria y la UACM. Así mismo que sus responsables son Irma Ávila Pietrasanta e Iván Gomez César. Además, al analizar las escenas presentadas, podemos inferir elementos técnicos y narrativos que permiten saber la calidad audiovisual del resultado del taller y con ello, la instrucción dada a las comunidades.

Respecto al manejo técnico de la cámara, en la escena 1 vemos que se trata de una cámara bien cuidada con tripie. Los paneos llevan un manejo lento en sus movimientos acorde con el audio utilizado que es de estudio. La luz natural está bien balanceada y los movimientos son precisos, no entrecortados. La composición es buena en el sentido de que los elementos a mostrar están definidos, no se cortan ni se pierden en medio de toda la composición. El cambio de las escenas es a partir de transiciones que utilizan titulillos para enunciar el título de la receta a presentar. La transición es básica de fundido a negro con las letras fijas.

En la escena 2, la interacción entre los miembros de la comunidad representada con el camarógrafo está expuesta, también se alcanza a ver el micrófono de manera accidental. El audio es de sonido directo y cambia un poco abruptamente en la transición de escena del sonido de estudio al directo. Los cortes de cámara son a corte directo, no hay transiciones de postproducción. La iluminación es natural y se depende de ella para la grabación. En los lugares oscuros no se compensa con la cámara ni se utiliza otro tipo de iluminación.

La cámara se ha llevado del tripie al hombro y los movimientos dentro de la cocina son abruptos, se trata de estabilizar la imagen pero se deja la falla a cuadro. Algunos movimientos del camarógrafo son forzados. La luz está en contra del lente quemando partes de la imagen por lo que denota que no se produjo suficientemente el espacio a cocinar sino que se partió de las locaciones naturales para hacer el video.

No se cuida mucho la continuidad de las escenas ni de las tomas pues dejan huecos incoherentes. Por ejemplo, se utilizan tortillas y salsa que no fue preparada en ningún momento, simplemente aparecen como ya hechas a pesar de que tenemos un seguimiento a cuadro de la señora que prepara la comida.

La transición, además de ir de fundido a negro hay una entrada de música que es de violín que

da la ambientación de estar en un pueblo. No rompe ésta con la entrada pues también se trata de música de violín con guitarras.

En la escena 3 se graba con luz natural y es suficientemente buena como para mostrar todo el trabajo. Tanto cámara con tripie como con cámara en mano, las tomas son bien cuidadas en su estabilidad. No hay mucho movimiento de cámara (no marea, ni distrae). Hay variedad de planos a pesar de ser en un mismo espacio, lo que le da movimiento a la narración.

En la escena 4 la cámara ha sido bastante cuidada, es decir, utilizan tripie y el movimiento del *zoom* es preciso. Para este momento de la narración ya utilizan transiciones de imagen difuminada transparente no a corte directo como se hacía en la primera escena.

En el cierre del video se hace un manejo distinto de la cámara al emplearla como fotografía fija haciendo una composición de buena calidad que nos muestra diferentes elementos para dar una narración interna. El manejo de la luz está bien trabajado y la cámara es estable.

Respecto a la edición del video, la estructura está bien planificada. Cada escena corresponde a un momento de la narración. La primera sirve de entrada y nos da el panorama de lo que tratará el video; de la segunda a la cuarta se dan las recetas de cocina y están separadas por titulares que definen los momentos del video; al final, una última escena que cierra el video dividida por un lado en una serie de fotografía fija que muestra a esos ancianos que se van y por el otro lado muestra a la infancia que se queda y que está viviendo y reconociendo ese legado.

Toda la narración tiene como hilo conductor a la protagonista principal quien nos cuenta la historia y nos muestra a sus actores hasta involucrarse no solo como entrevistadora sino como parte de esa comunidad que vive y preserva las tradiciones de la comunidad.

La edición es lineal. Resuelve el video de manera muy clara. Los recursos utilizados en postproducción son mínimos. Plecas para especificar el nombre de los entrevistados, transiciones en difuminado a negro o a transparente; el uso de titulares fijos y en desplazamiento.

La música está bien acoplada con la narración del video creando los ambientes necesarios. La música nos ambienta en el campo y con una sensación de nostalgia necesaria para acentuar la idea de la recuperación de un saber ancestral.

El ritmo de edición es lento, aunque cuenta con variaciones de planos, ángulos y tomas. El ritmo es acorde con la representación de la vida de un pueblo donde sus protagonistas son gente adulta mayor. Todo se hace lentamente pero es el tiempo necesario para ejemplificar una cultura milenaria.

### **5.1.1.3. Instituciones sociales implicadas**

En los créditos del video podemos ver los logotipos de las Instituciones que apoyaron su realización por orden de jerarquía en una lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, portada-contraportada. Se encuentra el Centro de Comunicación Ciudadana, la Delegación Coyoacán, la Secretaria de Desarrollo Social del Distrito Federal, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), Mano Vuelta y Comunicación Comunitaria A.C.

Un punto relevante dentro de las instancias involucradas en la realización de los videos es la participación de la comunidad como parte productora, no solo en la realización sino en la financiación del video. Esto lo sabemos a partir de los créditos mencionados en el video y que denotan los derechos de autor de los materiales audiovisuales.

Así mismo, en el soporte o empaque del video se muestran además a la fundación Friedrich Ebert Stiftung, WACC y Causa Ciudadana APN.

En la contraportada se lee un escrito del historiador Iván Gomezcesar de la UACM y la documentalista Irma Ávila Pietrasanta de Comunicación Comunitaria A.C. donde nos apuntan la importancia de capturar electrónicamente estos trabajos audiovisuales, la relación entre especialistas y la comunidad para reflexionar sobre el tema y la importancia de los pueblos originarios del Distrito Federal. Nos menciona que el video fue desarrollado en el taller “Documentar la memoria” (2004-2005) y que el ejemplar que se tiene en las manos es gratuito pues está financiado por el programa de Coinversión Social.

Dentro del contenido del video, la única institución social que vemos es la iglesia del pueblo, sin embargo tiene poco protagonismo dentro de la narración de la historia.

### **5.1.1.4. Los proyectos de memoria histórica y su traslado al video.**

El análisis de la autorrepresentación a partir de los proyectos de memoria histórica y su traslado al video no puede obtenerse del análisis estructural dado que es un proceso de producción que no se muestra en el contenido del video, se trata en realidad, del resultado de dicho proceso y para tener acceso al mismo será necesario hacer un análisis de la interpretación de la *doxa* en el siguiente subcapítulo.

### **5.1.1.5. Uso técnico del equipo para producir video.**

En una primera instancia no podemos saber si las personas participantes en el video son al mismo tiempo representantes de la comunidad. Sin embargo, tenemos algunos referentes dentro del contenido del video que nos permiten ver la relación entre el equipo de producción y la realización del mismo.

En los créditos del video podemos observar que Samira Gómez Cortés es la realizadora, guionista, investigadora y creadora de la idea original del video y es a ella misma mostrada dentro de la historia narrada. Por ejemplo se muestra a Samira Gómez como entrevistadora en primera instancia pero también como la narradora off line del discurso audiovisual. En una primera escena utilizada como entrada, nos muestran a Samira mirando al horizonte mientras se lee un pensamiento de su autoría acompañado de una música que le da ambientación melancólica. Esta entrada tiene una continuidad en el transcurso del video, ya que Samira es quien hila la historia haciendo las preguntas a los abuelos e interactuando con ellos. La escena de salida del video nos muestra a Samira recolectando maíz en el campo que ha sido el escenario de toda la historia.

En la segunda escena podemos ver que la interacción entre los miembros de la comunidad representada con el camarógrafo está expuesta, también se alcanzan a ver el micrófono de manera accidental. El audio es de sonido directo y cambia un poco abruptamente en la transición de escena del sonido de estudio al directo. No obstante, Samira aparece a cuadro sin utilizar ninguna herramienta técnica, ni siquiera un micrófono. Podemos inferir que hay un involucramiento de Samira más no en el uso técnico del equipo de producción. Al menos no es mostrado a cuadro.

El video muestra el uso de una sola cámara ya que los ángulos y las tomas son dirigidas desde un solo lugar de origen. Se trata por tanto de tomas que presentan un mismo tiempo-espacio. Así mismo, no hay variación en la calidad de la imagen o del audio que nos haga definir el uso de otra cámara de video.

Solo podemos determinar que Samira Gómez no utiliza el equipo técnico para la grabación del video y que los demás participantes no se puede inferir su participación como comunidad y como productores de los videos.

### **5.1.1.6. Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación**

#### **5.1.1.6.1. El video documental**

El género del video al que pertenece este trabajo lo podemos considerar como *documental* y como un

documental testimonial pues su objetivo es dejar constancia de una serie de historias, elementos o experiencias. Utiliza como recursos narrativos a personas de la comunidad que está siendo representada. Se trata de protagonistas no solo del video sino de la realidad comunitaria por tanto no podemos hablar de ellos como personajes ya que no están personificando a nadie. No se utilizan elementos de ficción, al menos no evidentes. Si los hubiera, el tratamiento del video ha sido con la intención de no mostrarlo al espectador. Se trata de una representación realista de la comunidad. Su tratamiento dramático está en la postproducción. No podemos hablar de una puesta en escena en su sentido teatral. Queda claro que las recetas fueron hechas para la grabación y no como parte de un día cotidiano de la comunidad. Aunque no puede considerarse ficción (en el sentido de falseamiento de la realidad) sí deja la duda sobre la real cotidianidad del consumo y preparación de la comida. Esto es importante porque de no serlo se trata de una representación alegórica de una tradición y una forma de vivir que se ha extinguido. No es una memoria viva sino una memoria recuperada.

Todo lo mostrado está producido *in situ* a excepción de la música que es de archivo. No encontramos elementos fuera de los propios de la comunidad. No hay fotos antiguas, ni documentos ni nada que no sea hecho en el mismo tiempo que la producción.

Los elementos decorativos que son mostrados en el video son tomados de los lugares específicos. No hay una producción, al menos evidente, de una decoración construida para la grabación. Se trata de utensilios de cocina típicos de un pueblo y son mostrados en primer plano para contextualizar la historia y darle su acento tradicional. Como han sido escogidos y grabados solo este tipo de decoraciones, no hay manera de comparar con otro tipo de utensilios más actuales o modernos (microondas, ollas express, etc.) Lo único que puede llamar la atención es que la primera receta fue hecha en estufa y las otras dos en leña.

Aunque el camarógrafo no muestra primeros planos para mostrar el vestuario (por tanto no lo considera relevante) este nos puede dar indicadores de esta relación entre lo citadino y lo rural. Existe una diferenciación entre el vestido de los ancianos y la entrevistadora a cuadro. Los entrevistados utilizan una ropa típica de un pueblo (no indígena). Ropa bastante usada que se utiliza todos los días. No están vestidos para la puesta en escena sino que se muestran en su cotidiano. La entrevistadora tampoco muestra una ropa específica para la puesta en escena sino que se trata de su ropa cotidiana. Y es este matiz el que nos muestra una diferenciación generacional entre los abuelos y los adultos (la entrevistada tendrá aproximadamente 35 años). La ropa de la entrevistada es actual o moderna.

El género *documental* permite los mismos recursos que el discurso cinematográfico. Por ser

*documental testimonial* se presumiría el menor uso de una puesta en escena. Se trata de grabar sucesos que ocurren independientemente de la producción. En este documental se denota una puesta en escena en todo el trabajo: la entrada, las 3 recetas de cocina y el cierre pues dependen de la producción, en tanto que han sido elaboradas para este. Sin embargo este recurso no atenta contra los objetivos del mismo. Pero apuntarlo sí nos da razones para indagar en la forma que esta comunidad decidió hacer la puesta en escena, la elección de los elementos que estarían a cuadro y los que no y debido a qué motivación. Desde el análisis del video podemos decir que ha sido una selección de imágenes audiovisuales para reforzar el mensaje de una vida de campo apegada a sus tradiciones y con el mínimo contacto con la modernidad de la Ciudad. Se trata de mostrar o recrear una forma de vida tradicional independientemente de los cambios que pueda haber sufrido la misma.

El video es presentado como un trabajo que muestra la realidad desde su lógica objetiva. Su representación pretende mostrar fidedignamente a la comunidad, sus tradiciones y su forma de vida.

#### **5.1.1.6.2. Cine y televisión**

El video está compuesto por cinco escenas bien diferenciadas y en cada una de ellas encontramos de forma visible una referencialidad en su narrativa, estructura y composición a algún tratamiento de los medios masivos de comunicación audiovisual.

En la primera escena se muestra a una niña en el campo denotando una vida natural que vuelve idílica la relación del hombre con la naturaleza. La música acompaña este relato y lo vuelve aún más idílico. Se trata de una puesta en escena. Algo actuado y escogido para ser representado en el video. Su referencialidad la podemos encontrar en la introducción a películas del cine de oro mexicano donde se enaltece la vida rural o en telenovelas donde se asemeja al pasado precioso y lleno de sentimientos arraigados a la tierra. El recurso es una estructura narrativa dramática no sólo del cine sino llevado a su vez al terreno del documental.

De la segunda escena a la cuarta escena nos muestran las recetas de cocina hechas por los habitantes adultos mayores de la comunidad. Aquí la referencia está dada por el formato televisivo. Es una estructura de programa de televisión donde se utiliza el género *documental* con un uso didáctico. Se muestra explícitamente el tratamiento de un tema y se va explicando paso a paso para que el espectador comprenda de forma directa los objetivos del programa. Esta estructura la vemos expuesta en canales como Tv UNAM, Canal 11 o Canal 22. Hablamos entonces de una referencia en tanto a la

estructura estándar de una forma de narrar una historia a través de la televisión y del documental.

En la quinta escena (el cierre del documental) vemos una referencia posible a la película comercial titulada “Diarios de Motocicleta”. Dado su parecido con el final de ésta vale la pena enunciarlo. Se trata de fotografía fija mostrando a los protagonistas de la historia. Sin embargo estas fotografías no son estáticas. La fotografía siempre conlleva una muerte. Lo representado se vuelve inanimado y permanente (Barthes, 1989). Se utiliza este recurso para inmortalizar a sus protagonistas. En esta escena, asemejan la fotografía fija con los protagonistas retratados vivos. La cámara está grabando al hombro, se pueden ver pequeños movimientos tanto de esta como de la gente y con ello da el efecto de gente viva inmortalizada por la fotografía.

En la película citada, además de este recurso le añaden un efecto de color: el blanco y negro. Con él, la fotografía tiene una ambientación aún más antigua. Nos da una sensación de que son personas inmortalizadas desde hace ya mucho tiempo pero que a la vez se encuentran vivas y que fueron partícipes de una historia que acaba de ser contada.

En el caso del video, se crea la misma sensación con los adultos mayores protagonistas en vida de este legado cultural pero que al mismo tiempo están muriendo y con ellos se va una tradición y una forma de vida. No tiene el mismo impacto al no manejar el blanco y negro sin embargo el efecto de inmortalidad desde la composición es el mismo. No podemos saber solo mirando el video si esta referencia es inconsciente o consciente. Si es una coincidencia o es una referencia específica. Sin embargo el parecido es indudable. Además, la película fue estrenada en México en octubre del 2004 y la fecha que marca el video como su término de postproducción es de 2005. Esto nos hace inferir que es parte del bagaje audiovisual recibido por las personas involucradas en el video y que fue retomado para la realización de este. No sabemos si se trata de una elección definida por su realizadora Samira Cortés (en tanto se apunta en los créditos su participación como Realizadora del *documental* y guionista), de parte de la instrucción dada desde el Taller de video o se trata de las ideas incorporadas por el camarógrafo y el editor (representantes o no de las comunidades).

La referencialidad expuesta anteriormente será abordada en el capítulo de la interpretación/reinterpretación, una vez que se haya expuesto el análisis de la interpretación de la doxa. Independientemente de su existencia incidental o consciente de estos referentes, el trabajo audiovisual se ve beneficiado por éstos, ya que su objetivo se logra: al mostrar el hoy, encontremos el ayer (“Del ayer en la actualidad”).

El inicio abre la puerta a una narración del pasado idílico para luego dar paso a la recuperación

de la memoria histórica con el testimonio de un arte culinario muy antiguo y originario del lugar. Y por último nos da un cierre emotivo que retrata a sus protagonistas con la intención de inmortalizarlos a pesar de que como dijera el texto de Samira: "...se los arrebatan irremediabilmente" (Cortés, 2006)

Cabe anotar que el video analizado ha sido parte de un proceso de aprendizaje. No sería arbitrario relacionar la referencialidad a lo ya existente para generar una propuesta original. Podemos inferir o suponer que se trata de un primer trabajo *documental* aunque no haya ninguna referencia explícita del video a este hecho. Es importante apuntar que cuando se trata de los primeros trabajos de un autor, este no tiene legitimidad como profesional en el oficio por lo tanto la legitimidad la alcanza a través de la aproximación o parecido a la técnica o arte que está realizando. En nuestro caso particular, el autor toma legitimidad como documentalista a partir de la semejanza, en primer lugar con una estructura narrativa específica (el género *documental*), en segunda instancia a partir de un estilo ya utilizado (el formato de *documental* para televisión como programa didáctico de un tema a tratar y en última instancia, posiblemente con la semejanza de relatos y formas ya estructuradas en el cine y que han funcionado para recrear el tipo de sentimientos o emociones que se le quieren imprimir al video.

#### **5.1.1.7. Medios técnicos de transmisión de los videos**

El video se encuentra fijado en un disco compacto DVD, el cual está rotulado con impresión a varias tintas y con calidad en el diseño. Así mismo, se guarda en una caja para estos discos impresa a varias tintas y con un diseño uniforme para la presentación de los materiales audiovisuales.

El video documental fue adquirido como parte de las presentaciones públicas y comunitarias realizadas para la exhibición del video "La sazón de mi gente". El material fue obsequiado en el evento. Su empaque nos explica que se trata de una serie de tres documentales titulada "Historia viva de Xochimilco y Tláhuac".

En el soporte o empaque del video se lee que el ejemplar adquirido es gratuito dado que ha sido realizado por el Programa de Coinversión Social de la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del Distrito Federal.

#### **5.1.1.8. Autorrepresentación audiovisual comunitaria**

Apegándonos a la información que nos da en el documental, podemos definir que existe una relación



intrínseca de la autorrepresentación del realizador con la representación de la comunidad ya que el video nos da la información acerca de que Samira Cortés es la realizadora, guionista, investigadora y creadora de la idea original del video por tanto ella diseñó, planeó, estructuró la forma de narrar, escogió las locaciones y a los protagonistas; decidió las decoraciones, los acentos emotivos; y dirigió y seleccionó la tomas del camarógrafo así como la narración final de la edición en postproducción.

Además se trata de una realizadora que al mismo tiempo es integrante de la comunidad. Por tanto podemos afirmar que se trata de un video que representa la comunidad desde la mirada de uno de sus miembros: una autorrepresentación audiovisual comunitaria.

El uso del discurso audiovisual para la recuperación de la memoria histórica tiene sus implicaciones a partir de la captura de la imagen tanto fotográfica como videográfica, principalmente para los trabajos que buscan representar objetivamente la realidad comunitaria.

El video realizado no hace una referencia explícita a su tratamiento como ficción, es decir, todo lo que pasa en el video podría suceder independientemente de que las cámaras estén presentes. Esto quiere decir que la comida se hace cotidianamente, la niña corriendo por el campo sucede en la actualidad, los protagonistas son de la comunidad y no actores, todas las tomas se apegan a la realidad comunitaria.

Ya se ha apuntado anteriormente el uso de la puesta en escena para la realización de este video. Esto afectaría su objetividad siempre y cuando lo que se ha montado no sea algo que ocurre en la actualidad y cotidianamente. Esto no lo podemos saber al observar solo el video, sin embargo basándonos en su tratamiento tendríamos que apuntar que así ocurre efectivamente. Este es el objetivo específico de su realización y con los elementos mostrados lo cumple.

La autorrepresentación audiovisual comunitaria plantea una comunidad orgullosa de sus tradiciones y preocupada por perderlas. Su narración nos provoca el engrandecimiento de sus protagonistas como portadores de un legado cultural fundamental para la comunidad. Nos da los elementos visuales para saber que se trata de una grabación porque nos muestra la interacción entre los protagonistas con el equipo de producción. También tenemos elementos para saber que se trata de la comunidad representando a la comunidad a partir de la información escrita y su relación narrativa por medio de la protagonista Samira Gómez. También sabemos que la comunidad es coproductora del material audiovisual y participante activa tanto detrás de cámaras como a cuadro.

En síntesis se trata de una autorrepresentación a partir del involucramiento en la estructura de la narración; a partir de la participación de la comunidad como protagonistas de la historia y como

realizadoras de la misma; y a partir de su participación en parte del financiamiento de la producción del video.

No hay elementos para saber si la mediación de las instituciones involucradas en la realización de los videos influye en la autorrepresentación audiovisual comunitaria. No podemos saber si la autorrepresentación implicó el uso del equipo técnico para autorrepresentarse, ni podemos definir qué tanto la comunidad definió la narración o si existió una negociación con los involucrados en el proceso. El análisis de este punto se dará en la interpretación/reinterpretación donde se relacionará con la interpretación de la doxa.

### **5.1.2. “Miradas jóvenes; miradas de mi pueblo”**

El título del video es “Miradas jóvenes; miradas de mi pueblo”. Se trata de un video en formato DVD con duración de 23 minutos. La fecha de conclusión del video data del 2008 y su lugar de producción Xochimilco. La descripción de los créditos autorales comienzan con los agradecimientos a Cristian, Lilia, Pablo y Sergio por su confianza y calidez. Inmediatamente recorre una lista de los habitantes de comunidad que estuvieron en el video o que lo apoyaron de alguna manera. En seguida dispone los créditos de los participantes del video. El guión y la dirección corren a cargo de Samira Gómez Cortés. La realización le corresponde a Samira y a José Luis Esquivel Luvianos. La Cámara y audio al mismo José Luis y a Ma. Guadalupe Hernández. La edición corre a cargo de Samira y José Luis. Como asistentes del trabajo están Judith Alfaro, Berenice Jiménez G., Ma. Guadalupe Hernández y Adrián Gómez Chávez, Eva y Cristina.

El video nos relata la historia del Pueblo de Santa Cecilia visto a través del recuerdo de una niña habitante oriunda. A partir de entrevistas e imágenes sobre la vida cotidiana, nos presentan a José, un trabajador de la granja que es mudo. El video retrata su forma de vida. También conocemos la tienda de Pechi y Lupe y las historias sobre una tienda donde se reunía la familia y los vecinos a convivir y tocar la guitarra. A través de las imágenes nos cuentan la fuerza emocional que entrañan los cimientos de la casa. A través de fotografías, sus familiares recuerdan y sienten la fuerza de la memoria. Ahí, donde jugaran los niños como Samira, quien es la narradora principal del documental, vamos entendiendo cómo la dinámica ha cambiado de entonces a ahora. Cómo ya no se respeta ni se le da la importancia de antes a la convivencia. Así mismo, en voz de Nicolás, uno de esos viejos que vivió una gran parte de esta historia, nos cuenta los esfuerzos y muestras de solidaridad entre la comunidad para

beneficiarse mutuamente. Cómo tuvieron que trabajar muchas semanas para lograr la entrada del agua entubada a Santa Cecilia. Por último, a partir del poema de Nezahualcoyotl: “..no para siempre en la tierra” enlaza a los viejos a partir de sus imágenes, sus fotos y sus recuerdos. Como cierre, nos muestra el orgullo que siente la juventud y la niñez por su pueblo de Santa Cecilia.

El video presenta a varios protagonistas del pueblo. Comienza con Samira Cortés, realizadora del documental. Narra la historia de su pueblo a partir de su mirada de niña. Una niña traviesa que gustaba de escabullirse por sus rincones y convivir en los lugares donde se juntaban las familias. Se trata de una habitante con un sentido de pertenencia y de identidad muy fuerte. Todo lo que narra, todo lo que muestra es –para ella- parte de sí misma. En seguida vemos a “el amigo José”, un señor sordomudo que trabaja en una granja. De aproximadamente 50 a 60 años, se le nota sencillo, humilde y trabajador con un mundo interior lleno de magia y dulzura. Después nos presentan a Pechi quien al haber sido dueño de una tienda del pueblo, se volvió un punto de encuentro para vender los productos producidos por la comunidad y convivir entre vecinos y familia alrededor de la tienda. Ya a final, nos presentan a su hija Maribel y su hijo Javier Amaya de aproximadamente 50 años de edad. Son unos hijos muy agradecidos de su padre por todo lo que hizo por ellos. Con orgullo y homenaje transmiten a sus los nietos de Pechi la importancia de la casa con 150 años de antigüedad y los valores que habitan en ella. Al final, Nicolás Balderas de aproximadamente 70 a 80 años, anda con bastón por las calles lentamente y en él se representa la historia del pueblo, sus valores como gente trabajadora aunque la de hoy ya no quiera trabajar por el pueblo.

En la primera escena, Samira nos habla de su escapada dentro de la iglesia recordándose de niña. Lo que pensaba, lo que se imaginaba y lo grande que era para ella descubrir los lugares de su pueblo. La cámara narra de manera subjetiva los recorridos que hizo de niña. Se muestra imágenes cerradas de la iglesia, las escaleras al techo, el campanario, la plaza y por ende, los descubrimientos que iba haciendo Samira. Termina esta escena con una mirada desde la iglesia hacia el pueblo. Es de las pocas tomas en donde lo podemos ver.

En la segunda escena, Samira platica su relación de amistad con José, un habitante de aproximadamente 50 años, sordomudo, que se muestra en su vida diaria. Utiliza la carretilla para transportar leche y atiende una granja con caballos y bueyes. En esta relación, Samira tiene la sensibilidad para sentir ese mundo interior de José. Se ven imágenes con tomas de los lugares por donde pasa José, desde la calle donde probablemente reparte o lleva la leche y su regreso a la granja. Se hacen tomas de detalle para ver los elementos que componen el mundo de José.

En la tercera escena, se habla sobre la tienda de Pechi. Se entrevista a Nieves y a Maribel Amaya quienes platican que la tienda tenía un corredor donde se juntaba la gente del pueblo a tocar la guitarra. Había una convivencia familiar. La tienda tenía un portal y ahí se convivía; se entrevista a Javier Amaya y nos cuenta de lo que vendían: “el frijolito, el maicito es lo que se vendía...” todas las cosas que se producían en el pueblo además de pulque y cerveza.

En la escena 4, a partir de fotografías antiguas se muestra la casa donde vivió Pech. A partir de fotos se ejemplifica y se explica a su familia. Se utiliza otra foto y se ambienta con efectos de sonido de cuna que dan nostalgia por el pasado aunque no queda clara la relación de los efectos de sonido con lo que se está narrando. En la escena 6 se muestra a un viejito despidiéndose afectuosamente de unos niños acompañados por una señora. Entre la música con sonido de violines, la cámara se mueve mucho, se hace al hombro y no se cuida su estabilidad.

Entrevistan a Nicolás Balderas y nos platica cómo fue que entró el agua por tubo y el apoyo y la solidaridad del pueblo para abastecerlo de agua potable. Platica del llamado con campanas como si fuese de alarma y que los juntaron para decirles que había que ir al camino a trabajar porque ya estaba el tubo esperando. Ningún pueblo les ayudó más que San Mateo. “...Ellos sólo vinieron tres domingos. Medio nos ayudaron a trabajar. Trajeron dinamita para romper cerro. Tuvimos que abrir la brecha de la bajada de Huitepec. Trabajamos como negros. La gente de hoy en día ya no quiere colaborar, yo estoy a disgusto, yo ya no puedo caminar ya no puedo... se donó la parte del abrevadero. Lo donó ese señor Bernabé a donde está la escuela primaria. La donó don Modesto Anaya para hacer la escuela”.

La escena 7 comienza con una imagen del cerro con una frase de Nezahualcoyotl: “Se hastiará tu corazón, sólo por poco tiempo estaremos junto a ti y a tu lado...” Se muestran a los protagonistas del ayer con muchas fotos ambientado por música de violines con bastante fuerza. Utilizan también *stills* como foto fija tomados de las propias grabaciones sólo que les cambian el color a blanco y negro para dar uniformidad a las fotos de archivo y tener una misma narrativa.

Después entran una serie de entrevistas a jóvenes y niños del pueblo “porque sé que de aquí soy” dice un joven; “me siento muy orgulloso de vivir aquí” dice un niño; “porque está tranquilo” dice una muchacha; dice un joven: “muy orgulloso de ser de aquí”; otro joven que se le ve el micrófono de solapa y el cable diciendo: “orgulloso de ser de Santa Cecilia” (Cortés, 2008).

Se cierra el video con una imagen del campo haciendo énfasis en la naturaleza con el sol aculatándose entre las nubes dando un tono anaranjado a la oscuridad del día. Se observa un volcán y el horizonte. Mientras vemos la imagen, escuchamos en voz en off a la narradora diciendo: “Es el lugar

donde nació y crecí y todo lo que hay alrededor soy yo”.

### **5.1.2.1. Elementos de Memoria Histórica**

Desde la información del empaque podemos observar que se trata de materiales denominados “documentales de memoria histórica comunitaria”. El video trata la vida cotidiana del Pueblo de Santa Cecilia, el rescate de la memoria histórica de la comunidad, la antigua convivencia vecinal y familiar del pueblo. El público al que va dirigido es principalmente hacia la propia comunidad ya que tiene muchas referencias locales que no son explicadas para el espectador, sin embargo por su tratamiento puede ser visto por el público en general.

El video trata de recuperar la memoria histórica de la comunidad al mismo tiempo de que se cuenta esta historia. A través del documental se pretende explicar cómo fue la vida cotidiana de este pueblo, por qué es importante mantenerlas y dirigir este mensaje a sus jóvenes y niños.

La narrativa y argumentos expuestos pretenden una objetividad, en el sentido de que plasman la forma en que fue y se convivió en la comunidad a través de sus entrevistados que vivieron esa experiencia. No hay alusiones explícitas de actuación o ficción. Sin embargo no maneja diversos puntos de vista al respecto del tema tratado. Todos los involucrados son parte de la familia documentada por lo que no contamos con otros puntos de vista. Tampoco hay diversas posturas sobre la problemática de la pérdida de los usos y costumbres o de la importancia de la memoria histórica. Todos concuerdan con la idea de que se están perdiendo los usos y costumbres y con la importancia de preservarlos.

La única referencia explícita al tiempo que da el video es en los créditos. Se trata de un video hecho en el 2008. (Fecha aproximada a su producción puesto que esta nos indica la fecha en que se terminó su postproducción).

Sin embargo lo podemos insertar en nuestra actualidad aunque no tuviéramos esa referencia debido a la calidad de la imagen, el tipo de ropa de los entrevistados, de los protagonistas, los jóvenes, los niños, las pocas tomas generales que se pueden encontrar y por la relación contrapuesta de la grabación *in situ* y las fotografías a blanco y negro que definen el tiempo pasado. Podemos observar que se trata de un pueblo en la actualidad, sin embargo aparecen espacialmente fuera de la lógica de ciudad.

El desarrollo de la historia se da en la casa de Pechi y en los recorridos por las calles aledañas a

la iglesia. Las tomas nos muestran la iglesia del pueblo tanto por dentro en un recorrido por sus pasillos, escaleras y arquitectura como desde fuera enseñándonos su fachada. Otra parte importante del espacio en el video es la explanada. Las tomas nos muestran una explanada que da a la salida de la iglesia y que está estructurada para la interacción principal de los habitantes del poblado. Se puede suponer que se trata del centro del pueblo. Podemos ver algunas calles de concreto y de dos carriles solamente. También nos muestran la tiendita de Pechi y Lupe. Aunque actualmente ya no existe, es atraída desde la memoria. Se trata de una tienda con un espacio en la entrada donde llegaban los compradores, la familia y los amigos a tomar pulque, refrescos o cerveza. Por último, podemos ver el establo o corral atraído también de la memoria histórica. En este espacio se daba la relación de la familia y de los vecinos.

### **5.1.2.2. Elementos de instrucción**

Tanto en el soporte o empaque del video como en los créditos del mismo se especifica que el proyecto ha sido realizado con el apoyo del programa “De la tinta a la imagen, memorias y tradiciones de mi Ciudad” de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal a través de “Voces contra el silencio video independiente A.C. En la contraportada podemos observar que se trata de 10 trabajos realizados en dicho Taller.

Dentro de los créditos del video se enuncia que la realización del video corrió a cargo de Samira Gómez Cortés y José Luis Esquivel Luvianos. Así mismo, el guión y la dirección corren a cargo de Samira Gómez cortés. De esta manera podemos observar que Samira ha sido parte de un nuevo taller para la recuperación de la memoria histórica.

En este trabajo podemos ver a partir de la escena 1 el uso de la cámara para significar (no solo para representar) en el sentido de que se usa como cámara subjetiva. Sin embargo no hay estabilidad en la imagen. Las tomas son con cámara al hombro pero no hay equilibrio para su uso y se presentan movidas las tomas. La cámara se realiza en mano y no se cuida su estabilidad. La cámara muestra muchas deficiencias técnicas, desde un lente sucio que refleja manchas en la grabación por la luz solar como por movimientos irregulares del zoom, paneos y la captura de la luz.

En la escena 2 vemos que la calidad de la imagen lograda por el camarógrafo es poca. El uso de la cámara denota inexperiencia o falta de precisión tanto en su manejo como en su composición y uso de recursos técnicos. La cámara se mueve mucho y sin uniformidad. Se hacen tomas donde la imagen

se sobre expone por el sol donde solo se requería de cambiar la posición de la cámara y no se realizó.

No se utilizan transiciones a corte directo; todas son a partir de transiciones sin manejar un estilo uniforme.

En la escena 3, 4 y 5 el trabajo de la cámara es mínimo dentro de las entrevistas. La cámara es con tripie, hay poca variedad de planos, solo se toma a los entrevistados desde una sola posición. No hay por tanto movimiento a partir de planos, ángulos y tomas. La composición interna es limitada. Lo rescatable en términos técnicos es que las fotografías presentadas no fueron escaneadas e introducidas vía la postproducción sino que fueron tomadas directamente por la cámara. De esta manera los acercamientos y alejamientos, los paneos son hechos por la cámara. No obstante, el movimiento del zoom es discontinuo y el movimiento no tiene ritmo. Por momentos se torna abrupto. En una parte de la escena 5 cabe resaltar el uso de la cámara con un lente sucio lo que denota el descuido o inexperiencia del camarógrafo.

La escena 6 denota una interacción de confianza entre el entrevistado y el camarógrafo. Sin embargo, el tratamiento de la cámara es similar. Por último, en la escena 7 hay variaciones de luz en el uso de la cámara entre toma y toma cuando se graba a los jóvenes. Sin embargo cierra con una toma bien compuesta y estéticamente muy lograda mostrando el anaranjado del cielo al cruzarse las nubes en el paso del sol.

Respecto a la edición, la estructura está bien planificada. Cada escena corresponde a un momento de la narración. La primera sirve de entrada y nos da el panorama de lo que tratará el video; de la segunda a la sexta se realiza la recuperación de la memoria histórica a partir de sus personajes y fotos de archivo, al final, una última escena que cierra el video dejando la constancia de la memoria histórica de la comunidad y el traslado a las nuevas generaciones.

Toda la narración tiene como hilo conductor a la protagonista principal quien nos cuenta la historia y nos muestra a sus protagonistas. La edición es lineal. Resuelve el video de manera muy clara. Los recursos utilizados en postproducción son sobre explotados principalmente el uso de transiciones de diferentes tipos. Se utilizan plecas para especificar el nombre de los entrevistados, transiciones en difuminado a negro o a transparente; se usan titulares fijos y en desplazamiento para hacer los cambios de escenas.

La música está bien acoplada con la narración del video creando los ambientes necesarios. La música nos ambienta en el campo y con una sensación de nostalgia necesaria para acentuar la idea de la recuperación de un saber ancestral.

El ritmo de edición es lento. No cuenta con variaciones de planos, ángulos y tomas. El ritmo es acorde con la representación de la vida de un pueblo donde sus protagonistas son gente adulta mayor. Todo se hace lentamente pero es el tiempo necesario para ejemplificar una cultura centenaria.

Los recursos técnicos de la edición muestran un uso avanzado del programa. Las transiciones utilizadas son de fundido transparente. No se utilizan transiciones a corte directo. La edición maneja cortes muy rápidos entre toma y toma que probablemente esté relacionado con una falta de imágenes en grabación estable y bien hecha. Se utiliza audio de estudio para narración en voz en *off* de música variada, lo cual le da ritmo al video. Utiliza efectos sonoros para crear ambientes.

No da elementos de movimiento interno, variedad de planos, de tomas y relación espacial entre los protagonistas, tomas detalle y tomas generales. Se vale solo de tomas cerradas al protagonista y algunas tomas en detalle. Olvida u omite tomas generales del pueblo. Focaliza mucho la grabación hasta aislar y no dar al espectador puntos de referencia para entender de dónde es o está la comunidad. Esto denota que el video está pensado para un público que de antemano conoce al pueblo o la historia representada. Puede pensarse que se trata de un video del pueblo para su propia comunidad. Se utilizan plecas para nombrar a los entrevistados. Se termina la escena con una transición diferente: se enrolla en pergamino la imagen hacia la derecha.

### **5.1.2.3. Instituciones sociales implicadas**

En los créditos del video podemos ver los logotipos de las instituciones que apoyan la realización del video. Encontramos a la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal y a la Asociación Civil Voces contra el silencio; video independiente A.C. Sin embargo no hay elementos para saber el grado de incidencia de estas en la realización de los videos. Solo sabemos que estuvieron involucradas alrededor de un Taller.

Dentro del contenido del video, la única institución social que vemos es la iglesia del pueblo, sin embargo tiene poco protagonismo dentro de la narración de la historia.

### **5.1.2.4. Los proyectos de memoria histórica y su traslado al video.**

El análisis de la autorrepresentación a partir de los proyectos de memoria histórica y su traslado al video no puede obtenerse del análisis estructural dado que es un proceso de producción que no se



muestra en el contenido del video, se trata en realidad, del resultado de dicho proceso y para tener acceso al mismo será necesario hacer un análisis de la interpretación de la *doxa* en el siguiente subcapítulo.

#### **5.1.2.5. Uso técnico del equipo**

En los créditos del video se enuncia a José Luis Esquivel Luvianos como el operador de la Cámara y el audio con apoyo de Ma. Guadalupe Hernández. Así mismo, la edición corre a cargo de Samira y José Luis. Como asistentes (sin especificar de qué tipo) se encuentran Judith Alfaro, Berenice Jiménez G., Ma. Guadalupe Hernández y Adrián Gómez Chávez, Eva y Cristina. Aquí hay que apuntar la inclusión de Samira dentro de la edición del documental. La realizadora se vincula en el documental como narradora pues a partir de la voz en *off*, Samira cuenta la historia y hace la recuperación de la memoria (que en primera instancia parte de los recuerdos de la infancia de Samira). También podemos relacionar los créditos con este tipo de enunciaciones dentro del video.

No se puede saber la relación de José Luis como parte de la comunidad, sin embargo la relación expuesta con los protagonistas del video infieren la confianza con el operador de la cámara. Por ejemplo la señora Nieves parte del hecho de que su interlocutor conoce a los habitantes del pueblo. También se denota una relación cercana del camarógrafo con su entorno. Cabe resaltar que los participantes en cámara y edición del primer video ya no son parte del segundo.

El video muestra el uso de una sola cámara ya que los ángulos y las tomas son dirigidas desde un solo lugar de origen. Se trata por tanto de tomas que presentan un mismo tiempo-espacio. Así mismo, no hay variación en la calidad de la imagen o del audio que nos haga definir el uso de otra cámara de video.

#### **5.1.2.6. Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación**

##### **5.1.2.6.1. El video documental**

El género del video al que pertenece este trabajo lo podemos considerar como *documental* y como un documental testimonial pues su objetivo es dejar constancia de una serie de historias, elementos o experiencias. Utiliza como recursos narrativos a personas de la comunidad que están siendo representadas. Se trata de protagonistas no solo del video sino de la realidad comunitaria por tanto no

podemos hablar de ellos como personajes ya que no están personificando a nadie. No se utilizan elementos de ficción, al menos no evidentes. Si los hubiera el tratamiento del video ha sido con la intención de no mostrarlo al espectador. Se trata de una representación realista de la comunidad. Su tratamiento dramático está en la postproducción. No podemos hablar de una puesta en escena en su sentido teatral. Queda claro que algunas tomas y las entrevistas fueron hechas explícitamente para la grabación y no como parte de un día cotidiano de la comunidad. Sin embargo no puede considerarse ficción (en el sentido de falseamiento de la realidad) puesto que esta relación de vida cotidiana sucede sin la entrada de la cámara. Aunque se trata de una recuperación de la memoria histórica y por ende son elementos o historias del pasado, su tratamiento con los protagonistas vivos es a partir de una rememoración no una puesta en escena de los hechos pasados.

Todo lo mostrado está producido *in situ* a excepción de la música y las fotografías que son de archivo. No encontramos elementos fuera de los propios de la comunidad. No hay documentos ni crestomatías, recortes de periódico ni nada que no sea propio de la comunidad.

Los elementos decorativos que son mostrados en el video son tomados de los lugares específicos. No hay una producción, al menos evidente, de una decoración construida para la grabación. Se trata de utensilios que existen en la comunidad. Son mostrados en primer plano y en tomas de detalles para contextualizar el ambiente de las grabaciones. Como han sido escogidos y grabados solo este tipo de decoraciones, no hay manera de comparar con otro tipo de objetos más actuales o modernos que denoten este vínculo y relación con la Ciudad. Da la sensación de ser un pueblo lejos de la Ciudad y de su influencia.

Aunque el camarógrafo no muestra primeros planos para mostrar el vestuario (por tanto no lo considera relevante) este nos puede dar indicadores de esta relación entre lo citadino y lo rural. Existe una diferenciación entre el vestido de los ancianos y los jóvenes mostrados en el video. Los entrevistados utilizan una ropa típica de un pueblo (no indígena). Ropa bastante usada que se utiliza todos los días. No están vestidos para la puesta en escena sino que se muestran en su cotidiano. Los adultos entrevistados traen ropa de Ciudad común, lo que nos puede dar una idea del espacio-tiempo en el que se inserta el pueblo. La ropa de los niños y los jóvenes es actual o moderna.

El género *documental* permite los mismos recursos que el discurso cinematográfico. Por ser *documental testimonial* se presumiría el menor uso de una puesta en escena. Se trata de grabar sucesos que ocurren independientemente de la producción. En este documental, las puestas en escena son inexistentes a no ser por las entrevistas planeadas en ciertos espacios. Sin embargo este recurso no

atenta contra los objetivos del mismo. Desde el análisis del video podemos decir que ha sido una selección de imágenes audiovisuales para reforzar el mensaje de una vida de campo apegada a sus tradiciones y con el mínimo contacto con la modernidad de la Ciudad. Se trata de mostrar o recrear una forma de vida tradicional independientemente de los cambios que pueda haber sufrido la misma.

El video es presentado como un trabajo que muestra la realidad desde su lógica objetiva. Su representación pretende mostrar fidedignamente a la comunidad, sus tradiciones y su forma de vida.

#### **5.1.2.6.2. Referente de cine y televisión**

El documental no muestra visiblemente una referencia directa o indirecta a los géneros cinematográficos ni a los programas televisivos.

Con respecto al formato del documental, está planteado desde este género y por tanto obedece a sus reglas y recursos. Por el tiempo de duración del documental se puede presumir que ha sido pensado para su exhibición en televisión ya que da espacios para los cortes comerciales para un programa de media hora. Además el video está compuesto por seis escenas bien definidas con lo cual los cortes comerciales podrían definirse claramente sin perder la relación y ritmo del programa.

Este tipo de documentales podrían ser transmitidos por el canal 11, canal 22 o Tv UNAM. Sin embargo por su tratamiento y falta de referencias para el público en general queda la duda del interés real de ser transmitido por televisión ya que sin esas referencias queda la incomodidad en el espectador de situaciones implícitas que no se explicitan para el espectador.

La referencialidad al género documental aporta al trabajo audiovisual ya que su objetivo es que al mostrar la memoria histórica que vive en la comunidad encontremos los valores y la forma de vida intrínseca al pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. Hay un tratamiento más apegado a la realidad donde a pesar de la nostalgia y de mostrarnos un pasado lleno de valores e identidad también se muestra las dificultades y padecimientos de un pueblo de escasos recursos que aunque solidario también lleno de esfuerzo. La emocionalidad retratada no está forzada ni fuera de contexto. Esta se acompaña creando acentos dramáticos sin llegar a la puesta en escena utilizada por la televisión o el cine.

Cabe anotar que el video analizado ha sido parte de un proceso de aprendizaje. Se trata de un segundo trabajo documental de la comunidad con la cual ya existe tanto experiencia en el proceso como una referencia directa al trabajo anteriormente realizado. Este bagaje aprendido queda mostrado en este trabajo ya que encontramos a unos realizadores más arriesgados en la realización del trabajo.

Principalmente se puede ejemplificar con la entrada a la iglesia (el permiso que esto requiere), la relación más íntima con los entrevistados y la salida a grabar a la calle con sus dificultades de seguridad, técnicas y de producción.

En segundo lugar por ser un segundo trabajo, probablemente se trate de un ejercicio de experimentación, de ahí el uso sobresaturado de recursos narrativos como la heterogeneidad en el uso de transiciones. Además, al tener la experiencia previa también les da un punto de comparación entre talleres y posibilita una reflexión y toma de decisiones con más autoridad y legitimidad que en el primer trabajo.

#### **5.1.2.7. Medios técnicos de transmisión de los videos**

El video se encuentra en formato DVD, rotulado tanto el disco como el empaque del mismo. Su diseño e impresión es a varias tintas lo que le da calidad a la imagen.

El documental fue adquirido como obsequio por parte de uno de los realizadores de la comunidad de Culhuacán (participante del taller) para difundir su trabajo. Sin embargo, el mismo, es un material que contiene más documentales además del suyo. En estos viene el documental de “Miradas jóvenes; miradas de mi pueblo”.

Dado de que su adquisición fue indirecta, se infiere que la distribución del material fue personalizado. Al final del empaque se advierte que “se autoriza la difusión y reproducción del video con fines educativos y culturales sin fines de lucro”.

#### **5.1.2.8. Autorrepresentación audiovisual comunitaria**

Apegándonos a la información recabada en el análisis, podemos hablar de autorrepresentación a partir del uso de las herramientas técnicas para producir el video ya que tanto en los créditos como dentro del video se tienen elementos para asegurar el uso de las herramientas técnicas por parte de los realizadores habitantes de la comunidad.

La inexperiencia y fallas del camarógrafo nos hacen inferir que se trata de un camarógrafo inexperto y su relación con las personas filmadas nos permiten asumir que se trata de una persona de la comunidad.

Así mismo podemos definir a partir de los créditos del documental que fue la comunidad quien

decidió el rumbo de la historia, su narración, los recursos empleados, las formas de resolver el trabajo así como el trabajo de producción. Sin embargo no podemos definir la influencia de los talleristas en la toma de decisiones y de la dirección que debió tomar el trabajo documental.

Apegándonos a la información que nos da el documental podemos definir que existe una relación intrínseca de la autorrepresentación del realizador con la representación de la comunidad ya que el video nos da la información acerca de que Samira Gómez Cortés es la realizadora, guionista y directora del video. Así mismo se menciona a José Luis Luvianos como camarógrafo y realizador. Esto querría decir que de manera conjunta trabajaron el diseño, planeación, estructura, forma de narrar, se escogió las locaciones y a los protagonistas; decidió las decoraciones, los acentos emotivos; y dirigió y seleccionó las tomas del camarógrafo así como la narración final de la edición en postproducción. Por tanto podemos afirmar que se trata de un video que representa la comunidad desde la mirada de dos integrantes: una autorrepresentación audiovisual comunitaria.

El único punto que es de relevancia apuntar es la falta de participación en el financiamiento del trabajo documental. Aunque no existe en los créditos una definición sobre a quién le pertenecen los derechos patrimoniales de la obra, sí queda explícito que se realizó con apoyo económico de la Secretaría de cultura del Distrito Federal a través de la Asociación Civil Contra el silencio todas las voces; video independiente.

El video realizado no hace una referencia explícita a su tratamiento como ficción, es decir, todo lo que pasa en el video podría suceder independientemente de que las cámaras estén presentes. Esto quiere decir que la vida cotidiana de la comunidad sucede en la actualidad, que los protagonistas son de la comunidad y no actores. Todas las tomas se apegan a la realidad comunitaria.

A pesar de que los medios técnicos para producir un documental siempre resultan agentes externos que afectan la espontaneidad de la vida cotidiana, el hecho de que sean utilizados por la propia comunidad atenúa este impacto y permite una posible objetividad en el tratamiento de la realidad comunitaria.

Ya que el uso de las herramientas para la producción del documental fueron utilizadas por los habitantes de la comunidad, podemos afirmar que estos apoyaron la autorrepresentación de la comunidad por medio del video.

Basándonos exclusivamente en el video podemos concluir que la autorrepresentación del video nos muestra a una comunidad orgullosa de su pasado y preocupada por su presente. Hacen un reconocimiento de los adultos mayores quienes conservan la memoria histórica y hay un objetivo

principal de pasar ese saber a las nuevas generaciones por un medio audiovisual moderno.

En síntesis se trata de una autorrepresentación a partir del involucramiento en la estructura de la narración; a partir de la participación de la comunidad como protagonistas de la historia y como realizadoras de la misma; a partir del uso de las herramientas tecnológicas para su producción; y a partir de la toma de decisiones en la producción y postproducción del video. Solo hay que apuntar que no podemos hablar de una autorrepresentación en tanto el financiamiento del material audiovisual pues no tenemos elementos para afirmarlo.

### **5.1.3. Comparación estructural de los videos producidos por la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa**

#### **5.1.3.1. Elementos de la memoria histórica**

Respecto a los protagonistas de los documentales. Se observa un avance en la narrativa del primer al segundo documental pues en el segundo utilizan recursos de la memoria para hacer presente a los protagonistas del pueblo que ya han fallecido por medio de fotos de archivo y de entrevistas que hablen de él. Esto es relevante porque no hay necesidad de la puesta en escena y de hacer las recetas de cocina antiguas que en la realidad ya no se llevan a cabo (dicho por los propios ancianos que lo elaboran).

Los dos documentales tratan sobre la memoria histórica. Se trata de documentales dirigidos al público en general pero con la intención de llegar por un medio audiovisual a las nuevas generaciones y enterarlos de las tradiciones y vida comunitaria que se está perdiendo. Cabe resaltar que en el segundo video se le da voz a los niños tomando su opinión respecto al pueblo. Se les hace partícipes del mismo no solo apareciendo a cuadro (esto ya se había hecho en el primer trabajo) sino que toman la palabra.

En los dos casos, el rescate está pensando en memoria que ya no está o está desapareciendo no de una memoria actual. El tratamiento de las historias nos muestra un pueblo ya sea en la vida de campo o en el centro del pueblo donde la modernización no se observa más que de manera tangencial solo en el segundo video.

La recuperación de la memoria está concentrada en los habitantes mayores quienes tienen dentro de ellos la memoria histórica. Esta es recreada utilizando los recursos audiovisuales. Como lugares emblemáticos vemos en los dos documentales la iglesia y la explanada alrededor de ella como espacios importantes para la comunidad. En el primer trabajo se recupera la importancia del campo y de las casas que aún conservan su forma antigua. En el segundo documental los espacios son más

abiertos y muestran las calles y el pueblo de forma general. Se recupera una tienda actualmente inexistente, la narración de la historia comunitaria de trabajo y colaboración, así como fotografías guardadas al interior de los hogares.

### **5.1.3.2. Elementos de instrucción**

Respecto a la realización de los documentales en el marco de talleres de memoria histórica. Los dos trabajos son resultado de talleres previos. La diferenciación en el tratamiento de las historias nos cuestiona sobre las diferencias en los talleres y si sus metodologías influyeron en que los trabajos fueran tan diferentes: tanto en la temática, en el tratamiento, en la narrativa, en el financiamiento y en el uso de las herramientas técnicas.

Respecto a la instrucción en el discurso audiovisual, en los dos documentales se puede ver una narración bien estructurada. Existe una apertura y un cierre. Las escenas están segmentadas y cada una obedece a un principio y un final narrativo. Esto coincide con el aprendizaje a partir de talleres de memoria histórica utilizando el video como herramienta de recuperación.

Respecto a la edición con calidad técnica, los dos documentales muestran un conocimiento del discurso audiovisual. La historia tiene una edición lineal (introducción, desarrollo y conclusión) que resuelve claramente el video. No se busca complejizar la historia sino de ser claros en el mensaje principal. Los recursos técnicos como las transiciones, las plecas y la música son empleados de manera óptima.

Los documentales obedecen al género testimonial. En ellos se pretende una objetividad. Tratan de no mostrar la puesta en escena dado que esta no falsea la realidad. En los dos casos no contraponen la historia con opiniones diferentes a las expuestas por el realizador. A pesar de que no son videos de denuncia sí conllevan una lectura preferente que sostiene la postura del realizador. Todos los protagonistas sostienen la pérdida actual de los usos y costumbres. Quizás esto sea por la selección de los protagonistas. Se trata de adultos mayores, en su mayoría que han podido ver las diferencias entre generaciones pero no tenemos a adultos o jóvenes hablando sobre la modernización del pueblo.

Respecto a la estructura de la historia, aunque el planteamiento de la historia es el mismo, los recursos para lograrlo son más arriesgados en el segundo. Esta vez salen a la calle e interactúan con las personas del pueblo. No solo se controla la grabación dentro de una casa con pocos elementos de ruido a partir de puestas en escena sino que van a la calle a hacer tomas. Ahí el control es menor pero

ambienta más claramente la vida comunitaria. En el primer video hay muy poca relación con el pueblo. Es algo que sucede dentro de las casas y no afuera de ellas.

Respecto a la narración de la historia, el hilo conductor lo teje Samira Gómez en los dos documentales. En el primero ella sale a cuadro como entrevistadora pero en el segundo ella ya no aparece a cuadro. Esto nos habla de un avance en la participación utilizando el discurso audiovisual (la cámara subjetiva, la voz en off). Así mismo nos hace suponer que ella está detrás de la cámara haciendo las preguntas o dirigiendo el trabajo del camarógrafo. Incluso se puede pensar que no está presente para el trabajo de algunas entrevistas por lo cual, José Luis Esquivel funge también como realizador y define la forma en que se grabará según la historia planteada.

### **5.1.3.3. Instituciones y organizaciones sociales implicadas**

Respecto a la producción (financiación) de los videos, los créditos indican que en la producción del 2005 (La sazón de mi gente) son compartidos entre Comunicación Comunitaria A.C., la UACM y la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa. La producción del segundo video producido en 2008 ubica la producción en Xochimilco, lo cual indica que el segundo trabajo fue realizado en la comunidad dado que la organización Contra el Silencio Todas las Voces tiene su sede el Centro de Tlalpan y la Secretaría de Cultura se encuentra en Álvaro Obregón. El hecho de que los derechos de autor le pertenezcan a la comunidad nos da elementos para pensar en la diferenciación en el tratamiento de los talleres por parte de las instituciones implicadas y podría tener una repercusión dentro de la realización de los videos documentales.

Este hecho puede impactar en la narrativa y la calidad técnica. El primer trabajo parece con mayor calidad en cuanto al cuidado de las tomas, el audio y el trabajo de edición. No arriesga el uso de la cámara y, dada la continuidad en el documental, se trabajó acaso dos o tres días de grabación. En el segundo documental vemos una cámara mas “suelta”. No es tan cuidadosa en las tomas, los encuadres y el movimiento de la misma. Se denotan más días de grabación y una historia más elaborada.

Esto nos da pie a preguntarnos sobre el papel del financiamiento para la toma de decisiones, objetivos e intereses de los coproductores al hacer los documentales. Saber por ejemplo si el financiamiento influyó en el número de días para la grabación, el transporte, los insumos, la organización y su impacto en la realización de los documentales. Estas interrogantes se pueden dilucidar a partir de la interpretación de la *doxa*.



Dentro de la jerarquía que se le da a los créditos dentro del documental (dada a partir del orden de aparición en el video) notamos que en el primer documental se pone por encima de la comunidad y los realizadores a los directores del Taller, lo cual le da una preponderancia respecto de las comunidades. En el segundo caso ponen más énfasis en los protagonistas de la comunidad que participaron en el video. Las menciones a las instituciones se dan de manera informal y afable dado que se le hace un agradecimiento por nombre de pila a los talleristas. Este reconocimiento puede inferir un tipo de trato e interacción entre las comunidades y las organizaciones mediadoras de las instituciones financiadoras de los documentales.

#### **5.1.3.4. Del proyecto al discurso audiovisual**

En los dos casos, el traslado de la idea original de la recuperación de la memoria histórica hacia el discurso audiovisual no puede analizarse desde las formas simbólicas. Será necesario introducir la interpretación de las *doxas* para hacer un análisis de la mediación a partir del medio audiovisual.

#### **5.1.3.5. Autorrepresentación a partir del uso técnico del equipo para producir video**

Existe una diferencia en el uso técnico del equipo de video para la realización de los documentales. En “La sazón de mi gente” no queda explícito que sea la comunidad quien utiliza el equipo de grabación y edición, no obstante en el documental “Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo” podemos asegurar que el uso de la cámara y de la editora fueron realizadas por la propia comunidad. El uso del equipo plantea un contacto entre la representación audiovisual y la autorrepresentación comunitaria. El resultado de los videos muestra un tratamiento de confianza, riesgo y ritmo más acorde con la comunidad. La confianza se puede notar en la relación realizador-comunidad; el riesgo en el usos de la cámara en situaciones donde el equipo puede estar en peligro y sin embargo es utilizado para los fines narrativos del video; por último, el ritmo del documental, principalmente en las narraciones por parte de la comunidad denota un espacio apacible para atraer la memoria histórica.

Respecto al manejo profesional del camarógrafo, en el primer documental se muestra una habilidad media en el uso de la cámara, dada la estabilidad de la cámara al hombro, la variedad de planos, la calidad de la iluminación, la composición de la imagen y el movimiento de *zoom* y paneos. En el segundo documental el camarógrafo muestra una habilidad de principiante en el uso de la cámara.

La mayoría de la grabación no tiene estabilidad en la cámara al hombro, se utiliza muy poco tripié, no hay variedad de planos en las entrevistas, la iluminación se interrumpe con el sol haciendo manchas y rayas de luz en el lente, la composición de la imagen no muestra en todos los casos estética y relevancia en los objetos grabados. El uso del *zoom* no es uniforme ni en el movimiento de paneos, hay diferentes velocidades y no obedece a un tipo de narración específica.

#### **5.1.3.6. Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación**

Existe una referencialidad al género Documental dentro del estilo de documental testimonial. Se apegan a las reglas del género en tanto el tratamiento objetivo de la realidad al no utilizar actores ni puestas en escena que no ocurran de manera cotidiana en la comunidad. Así mismo utilizan las reglas del discurso audiovisual para recuperar su memoria histórica.

En el primer documental vemos una puesta en escena en la introducción a partir de la escenificación de la niña corriendo por el campo; en las recetas de cocina dado se que pidió la realización de las mismas ex profeso; por último, la fotografía fija a la comunidad pues los fotografiados posan para la cámara. En el segundo documental existe una sola puesta en escena dentro de las entrevistas realizadas para la recuperación de la memoria histórica de la tienda de Pechi. No obstante su uso, esto no interfiere con los objetivos de representar a la comunidad de manera fidedigna dado que son situaciones que suceden de manera real dentro de la comunidad.

Con respecto a los elementos decorativos y vestuario, en los dos documentales no hacen uso de vestuario ni accesorios específicamente para el documental. Los protagonistas utilizan su propia ropa y accesorios. No se puede inferir si los elementos tomados existen dentro de la comunidad o si han sido puestos de manera intencionada para ser grabados sin embargo no hay elementos para pensarlo.

Por otra parte, los documentales hacen referencia al Cine y la televisión. Éstos tienen una duración que está dentro del rango para ser un programa que podría pasarse en televisión con tres segmentos para comerciales. Por lo tanto habría que indagar en la entrevista sobre si tenían contemplado que el programa fuera para la televisión. Si ellos lo pensaron o fuer estrategia del taller. Esto es importante porque querría decir que estuvo planeada en dado caso para un público más amplio y lo que se representa se condiciona de alguna manera al formato televisivo.

Respecto a la referencia cinematográfica y/o televisiva, es notoria la diferencia entre documentales. En el primero, la primera puesta en escena recrea el ambiente de campo donde crecieron

los habitantes de la comunidad, sin embargo la forma de representarlo tiene referencias intencionales o casuales a referentes cinematográficos vistos en las películas de cine de oro mexicano, donde se enaltece el pasado mágico de México a partir de sus elementos identitarios y geográficos. Este formato ha sido retomado también por las telenovelas mexicanas para folclorizar el origen rural “natural” de sus personajes. También en el primer video podemos observar una referencia a la película “Diarios de motocicleta” donde se muestra a los habitantes de Latinoamérica que tuvieron contacto con el Che Guevara en su camino a la revolución. La semejanza es innegable y dado que la exhibición de la película se da en el mismo año de edición de la misma, es posible que haya influenciado la forma de representar en el documental.

En el segundo documental no hay referencias cinematográficas o televisivas en la realización del mismo. Vale la pena indagar en esta relación a partir de la interpretación de la *doxa*, sin embargo se resalta la relación entre el uso del equipo y la no referencialidad en el segundo video en contraposición del uso técnico del video por integrantes no reconocidos como parte de la comunidad y la referencialidad cinematográfica o televisiva.

La referencialidad tanto al género documental como a las películas cinematográficas o la televisión no son negativos para la realización de los documentales. En el primer documental le da una narrativa emocional que sintetiza en imágenes la importancia de inmortalizar a los protagonistas de la comunidad. Sin embargo en el segundo documental no fue necesaria la referencialidad cinematográfica para lograr el objetivo planteado. Resulta significativo para el análisis de la autorrepresentación la influencia audiovisual dentro del proceso de producción de un video documental generado por realizadores no especializados en el medio y al mismo tiempo protagonistas de la propia comunidad.

#### **5.1.3.7. Exhibición y distribución**

Respecto a la distribución de los documentales. Los materiales que contienen los documentales fueron obtenidos de forma gratuita por lo cual, su distribución no fue comercial. Las etiquetas mostraban la financiación con recursos públicos por lo cual no se podía lucrar con los materiales realizados.

En el caso del primer documental se indagó su exhibición en la Casa de Cultura de Santa Cecilia Tepetlapa, en el museo de la Ciudad de México, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y el Canal internacional Televisión América Latina. En el caso del segundo documental no se cuenta con información de su exhibición ni distribución del documental.

### **5.1.3.8. Resultado del análisis de la autorrepresentación audiovisual comunitaria**

Respecto a la autorrepresentación audiovisual comunitaria los dos documentales muestran una relación intrínseca entre los realizadores y la comunidad representada. Se trata de realizadores habitantes de Santa Cecilia Tepetlapa. Tanto la historia como la relación con los protagonistas son la base de la recuperación de la memoria histórica. Tomando en cuenta los créditos de los documentales, los realizadores fueron los creadores de la historia, la producción técnica y administrativa de los documentales, la creación del guión y la dirección de los trabajos presentados.

Respecto a la subjetividad por la producción y postproducción de los documentales, los acontecimientos grabados no todos suceden independientemente de la inclusión de un equipo de producción. Se recrean los usos y costumbres y los muestran como propios y que sucedan independientemente de la realización del documental. Esto es importante porque el pueblo representado no es necesariamente el pueblo actual sino se trata de usos y costumbres que aún perduran en el pueblo. Se retrata una parte de lo que es el pueblo más no la otra parte más urbanizada. Le deja al espectador la idea de una comunidad muy hecha a sus usos y costumbre y a pesar de que se están perdiendo, el video los mantiene como actuales. Existe una subjetividad al momento de la selección o inclusión de elementos comunitarios y no comunitarios. Privilegia una mirada sobre el pueblo.

La autorrepresentación en tanto la producción financiera fue diferenciada. En el primero se comparten créditos de producción y en el segundo son de la comunidad. Sería interesante saber si esta diferencia influyó en la narrativa y realización de los documentales.

Respecto a la autorrepresentación en el uso del equipo, solo en el segundo documental los realizadores participan activamente en sus autorrepresentaciones. La diferenciación técnica es notoria al mismo tiempo que la interacción con los protagonistas de las historias. Aunque el no uso del equipo posibilitó un video con más calidad visual, resintió en tanto el arriesgue narrativo con el uso de la cámara y en la experimentación por parte de los realizadores para encontrar un discurso propio.

Se encontraron más referencias al cine o la televisión en el primer trabajo. En el segundo la referencialidad tiene que ver con el género documental o el video educativo. Sin embargo, la referencialidad no afecta a la recuperación de la memoria histórica.

De esta manera, podemos observar que la autorrepresentación está a su vez mediada por factores audiovisuales referenciales, miradas externas a la comunidad en el uso del equipo, intereses económicos externos a la comunidad y la instrucción metodológica empleada en la construcción de los

documentales. Para conocer el nivel de influencia en la autorrepresentación audiovisual se retoma en el siguiente subcapítulo la interpretación de la *doxa* y con ella se podrán sumar elementos para el análisis de la autorrepresentación y sus implicaciones.

## **5.2. Análisis de la interpretación de la doxa.**

Los estudios culturales le aportan a la comunicación el análisis del proceso de producción de significados en los receptores. En nuestro caso, el productor de las formas simbólicas, a su vez, es un receptor de mensajes en torno al discurso audiovisual. Por este motivo es que la autorrepresentación audiovisual comunitaria que analizamos se encuentra mediada por una serie de factores intrínsecos a la representación de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa en video.

Para comprender este proceso no basta con analizar estructuralmente la forma simbólica y contextualizar su inscripción de la misma en un tiempo y espacio. Será necesario también interpretar la *doxa*. Para Thompson este proceso es parte del análisis sociohistórico y comprende tanto la producción como la recepción. Sin embargo, en nuestro caso, se tomó la decisión de realizar este análisis una vez hecho el análisis estructural de la forma simbólica con el objetivo de no interferir, en la medida de lo posible, con los datos arrojados por los videos mismos.

La interpretación de la *doxa* se centra en una entrevista a profundidad a la realizadora Samira Gómez para conocer de qué manera asimiló, negoció o se opuso a la mediación de las instituciones financiadoras y responsables de los talleres de video, así como la posible influencia tanto de documental como de películas y televisión en la forma de narrar sus historias. Por último, se complementará el circuito de comunicación a partir de su interpretación del alcance y aceptación de su público, principalmente la comunidad, respecto a los videos logrados.

La autorrepresentación audiovisual comunitaria implica la interpretación tanto individual como de comunidad de su realizadora. A partir de su marco cultural, Samira Gómez interpreta a su comunidad y realiza una recuperación de la memoria histórica. Para este fin, se parte de la misma estructura realizada para el análisis sociohistórico como para el análisis estructural. Su finalidad es facilitar la interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas.

## 5.2.1. La recuperación de la Memoria Histórica

### 5.2.1.1. Motivaciones personales y la memoria histórica del pueblo

Samira Gómez Cortés, mujer de aproximadamente 40 años, vive en las afueras del pueblo originario de Santa Cecilia Tepetlapa, la parte menos urbanizada. Vive con su mamá y su papá; su esposo y sus dos hijos. Tiene aproximadamente una hectárea de tierra donde tiene sembradíos y una caballeriza con cuatro caballos. Va de un lado para otro desde la mañana y se asume a sí misma como caporal.

Su pueblo es una extensión de sí misma. Samira se identifica con todo lo que le rodea [el pueblo] “...Nos creó un lazo, me identifico con cada cosa que veo...”.

Samira vivió un momento difícil dado que sus hijos tuvieron una enfermedad del corazón. Eso le hizo pensar en la muerte. Pensó en sus hijos y luego en la gente grande “...el tiempo no perdona”. De esa manera se le ocurrió, nos dice: “me gustaría guardar a mi papá y a mi mamá en su momentos, sin problemas... De repente conoces tanta gente que ya no está, no tuviste chance de saber cosas de esa persona y pues una manera muy sencilla era: pues mi papá y mi mamá ¿no?, que ellos participaron [en la filmación] y fue, bueno, para mí la idea es como eternizar a cada persona que aparece, es como prolongarla en el tiempo. El tiempo tu no lo puedes parar pero si tratas esa parte, sí puedes: la permaneces”.

Respecto a la memoria histórica nos cuenta que los elementos más identitarios de su comunidad son los cerros “...El que se conserven los cerros. Podemos decirte que nos estamos conservando nosotros mismos.” La identidad del pueblo están en su historia “No perder el sentido, al menos, lo que me inculcaron a mí la gente grande.”

Lo más necesario de conservar al día de hoy, son las historias que viven en los recuerdos de la gente mayor. Ese saber es muy necesario para la comunidad. “...Algo que me ha marcado es siempre cuando alguien se muere. No sé, siento, lo que la muerte me hace sentir. La muerte en mi comunidad es algo delicado. Cuando la gente se muere de verdad que... No te alcanzó a decir todo lo que pensaba ni todo lo que sabía... No se trata de entrevistar a la gente “importante” de la comunidad... Cada persona vale la pena ¿no? Yo creo que cada persona [vale la pena] y por obvio, te va a hablar de lo que ella vivió y va a aparecer todo lo que le rodea...”

Como elementos identitarios, de pertenencia y de interacción, el pueblo cuenta con su iglesia. Así mismo el santo de su pueblo: Santa Cecilia. Sin embargo la interacción de la gente se da también en el corral de los puercos, las escuelas con las mamás, donde la gente práctica deporte.

En este sentido, el primer video comenzó con la idea de representar el Cerro "...el objetivo era que le dieran la importancia de preservarlo pero no, a fin de cuentas, la gente de ahí no iba a permitir eso..." siendo un primer trabajo de video y conociendo a su comunidad, era una mejor idea no afectar a nadie ni molestar a nadie con el video. De ahí que la comida tradicional, funcionó como un elemento importante para la recuperación de la memoria histórica. Sin embargo, no solo por una serie de recetas de cocina que al día de hoy se está perdiendo sino porque alrededor de la comida se puede sentir ese espíritu del pueblo. "...a la hora de la comida es la hora de platicar, la hora de reír, la hora de todas las emociones que puedas tener: era la hora de la comida y eso te lo daban los alimentos. Luego, yo creo que en todas las familias es lo mismo ¿no?..."

En el video se puede ver la hierba y las laderas del campo. En la primera escena, nos cuenta, la idea era retratarse ella de niña. Para ello le pidió a su sobrina que actuara como ella de niña acompañada de su padre.

No me gustaban los zapatos, me gustaba sentir el piso, las piedras, la hierba y cuando andábamos en las laderas me gustaba ir atrás de él. Porque siempre íbamos platicando, mi papá siempre me platicaba. Entonces le pedí que le diera la mano a mi sobrina. Quise que vieran algo que era mío, que yo no podía hacer por la presión del tiempo pero "...quería hacer la conexión de los recuerdos de niña con ahora, fue eso, un mero conector, del pasado con el presente, de lo que yo hacía de niña a lo que hago de adulta"

En las siguientes escenas se muestra la comida. A partir de hiervas de temporal se cocinan recetas tradicionales y a partir de ahí se muestra una vida comunitaria. Se rescatan las cocinas tradicionales, los utensilios de cocina y a la gente mayor.

En la última escena se trató de tener fotografías "vivas" de las familias del pueblo. "...Tengo fotografías mentales de la gente que ya no está. Yo quería dejarle a los niños, fotografías vivas de todas esas personas. O sea fue, realmente que fui caminando por la calle y los fui encontrando y les pedí que simplemente me posaran tres segundo para mí y les sacaba una fotografía...".

A pesar de ser memoria histórica no toda la gente del pueblo la conoce, principalmente las nuevas generaciones. De esta manera es que se trata de una recuperación y de un aprendizaje para las generaciones actuales. "...el video se llama del ayer en la actualidad... [Las] comidas que te permiten una vivencia de alguien que la ha estado haciendo desde hace setenta años o que han pasado de tu bisabuela a mamá pero que se están perdiendo..." la comida que aparece en el video ya no se come comúnmente, se podría considerar hasta exótica. Sin embargo, la familia de Samira la sigue

consumiendo aunque ahora de vez en cuando.

En la historia del video, Samira no había contemplado su presencia a cuadro. Sin embargo, la gente de la comunidad necesitaba conversar con alguien (y no con la cámara) y se dirigían hacia ella. Al final, por cuestiones de continuidad, Samira aparece en el video.

En el segundo video la historia surge como la recuperación de la memoria histórica y como resultado de una plática con una gente mayor "... el me decía que a él le daba tristeza que la gente joven de mi comunidad se había vuelto apática... Entonces me quedé pensando en eso que él me platicó. Y platicué con él un día y me dijo: tú no vayas a ser ingrata. Y me quedé pensando en la gente de mi pueblo. Sentía que él se había sentido traicionado, él utilizaba la palabra traición. Y me puse a pensar en gente del pueblo que tuviera al mismo tiempo esa conexión con las cosas, con las mismas cosas, realmente el detonador fue precisamente, que mi gente siempre ha sido apática, como si no le importaran, las cuestiones sociales: un apoyo a los niños; no se acercan a los jóvenes; y con la persona adulta [la ven como gente] que parece muerta, en vez de ver lo rico que es que una persona grande te platique. Entonces me quedé pensando en todo eso y [decidí] eso, que aparecieran esas personas comunes porque no son personas importantes en mi pueblo, con una visión de las cosas, cómo recordaban eso.

Este segundo trabajo fue más histórico. No partió solo de la memoria, desde la tradición oral, sino que hubo necesidad de documentar la historia del pueblo. Para ello se utilizaron fotos de los álbumes de las familias implicadas en la historia. Sin embargo la parte fuerte siguieron siendo los relatos de la gente mayor "...Que me parecía interesante que a partir de esa [fotografía] cuánto guarda una sola fotografía. Imagínate las fotos de todos, son historias cada uno..."

#### **5.2.1.2. De la recuperación y los usos y costumbres**

Los videos además de recuperar la memoria histórica hacen una reflexión sobre la comunidad del día de hoy "...Entre las cosas muy buenas es que son muy amables. Que cuando llegas a su casa te tratan como un invitado... Pero lo malo es que, por un lado dicen que los usos y costumbres tienen que permanecer, pero a veces la costumbre del "no contestes, no preguntes" "quédate callado" ha generado la apatía y la indiferencia hacia los problemas. Y se van rompiendo las relaciones de una generación a otra como entre las propias comunidades. En ese sentido, hay costumbres que ayudan y costumbres que no. Ejemplo de ello es la plática con un señor mayor. Me dijo "...Yo creo que tú eres una persona que



se puede comprometer con el pueblo y yo le dije que no, le dije que ser mujer era una desventaja y me dijo: no, porque tú puedes hacer lo que quieras y de ahí me dediqué a hacer muchas cosas. Me dijo, te doy armas para pelear con la gente que va a estar en contra tuya pero esas mismas armas para que hagas algo...”

Dentro de las costumbres del pueblo también está su actitud respecto a la participación dentro de la comunidad. “...No me gusta que interpreten la política como una forma de destruir a las personas. Eso, no me gusta porque si tú lo haces y lo haces bien, la gente te ve como un enemigo. Es como una maldición. El que hace las cosas no tiene por qué crecer. Así con los peores calificativos, se ponen en contra de él y así terminas tú abandonando las cosas porque te sientes abandonado, te sientes traicionado...” Incluso las mujeres del pueblo atacan a las propias mujeres. “...Cuando una mujer logra hacer algo bueno son las propias mujeres la que las ataca. Ni siquiera son los hombres. Cuando logras hacer trabajo en equipo con alguien. No sé si es la inseguridad o se sienten menospreciadas pero se van como con todo. Eso es lo que no me gusta de mi comunidad creo. En vez de decir, vamos a empujar para que salga mejor. Como ya no convienes te empiezan a aplastar ¿no?”

Es importante hacer énfasis en los usos y costumbres respecto a la participación política dentro de la comunidad y las desigualdades de género mantenidas por el pueblo, dado que Samira además de ser mujer, también participa dentro de la comunidad haciendo proyectos como los videos aquí mencionados.

Su interés con el segundo video fue el retrato del pueblo “...de cómo fue pero en razón de cómo somos. Como que se deja constancia de ver cómo somos ahora y lo que fue antes y más que nada la relación es como propia del pueblo. O sea todas las personas me hablaban de lo mismo. Que antes era diferente y que ahora...” al rescatar el trabajo que le costó a la comunidad llevar el agua potable y el drenaje a la comunidad quienes con sus propias manos y sin una paga trabajaron para el pueblo, es una manera de comparar y hacer reflexionar a las nuevas generaciones de la solidaridad e involucramiento actual de sus habitantes. Aunque “...Mucha gente sí la conocen pero no habían escuchado lo impactante que fue que una persona que lo vivió lo comente ¿no?...”

### **5.2.1.3. Motivaciones comunitarias: la comunidad en crisis**

A Samira le preocupa que la comunidad haya dejado de valorar el pueblo. “...lo hemos perdido”. Una de las razones por las cuales el pueblo se encuentra en crisis es por el contacto que han tenido con la Ciudad. Los pobladores que han bajado a la ciudad, a estudiar o a trabajar trataron de imitar la ciudad.

Una generación después de los ancianos, la gente tienen una ignorancia respecto a la importancia de la comunidad. "...Hace muchos años cuando la gente se dio cuenta que podía vender sus propiedades y darles una escuela a sus hijos para ser profesionistas. Y la gente se empezó a deshacer de sus terrenos para poderles pagar la carrera a los hijos pero nunca les enseñaron a valorar esa parte. Entonces los hijos ni terminaron las escuelas y las comunidades se deshicieron de sus cosas ...pero además como los hijos medio bajaron a las ciudades se dieron cuenta de la forma de vida y quisieron imitarlo en la comunidad y se empezaron a olvidar, se empezaron a avergonzar de las cosas... las propias del pueblo y se empezaron a preocupar por tener una casa bonita, un carro... vivir como vivirían los de la ciudad [en vez de] conservar y mejorar lo propio. Entonces empezó a haber como un rechazo a la vida de pueblo."

La comunidad de Cuauhtepic es reflejo de los errores y los aciertos de sus pobladores. "...tenemos una comunidad que no prospera, una comunidad que vive de apariencias y vive a su conveniencia y digo, realmente qué conviene. O sea, cómo tiene que ser tu entorno para que te convenga. O sea, si bien es cierto que cada quien tiene su realidad, hay realidades comunes y nuestras realidades comunes que tiene la gente en el pueblo es esa: que estamos en el pueblo y que cohabitamos ahí..."

La gente grande, las generaciones anteriores trabajaron por su comunidad y lograron tener una mejor vida. Comenta que en los años 40's el pueblo creció muchísimo gracias al trabajo comunitario que se hizo para que llegaran los servicios básicos a la comunidad. "...pero ahora yo sé que ahora que estamos en las mejores condiciones, en apariencia, las generales. ¿Por qué no avanza, por qué no crece? Es precisamente porque hemos cambiado nuestra manera de ser. Ahí está el problema, donde ahora somos hipócritas [solo] lo que a nosotros realmente nos conviene y no al común. Y lo peor es que estamos dejando fuera de todo ese mundo, de nuestro mundo, tanto a los niños como a los viejos. Estamos polarizando tanto las cosas ...ahora es más importante tener un coche que a la mejor conservar su terreno y sembrar la milpa. Y todo ese sacrificio por cuestiones materiales ha terminado por acabar con nuestra comunidad y es feo, es feo [la idea de comunidad] se está perdiendo".

La comunidad es conflictiva cuando se trata de hablar de los problemas de la comunidad dado que implica hablar bien o mal de algunas personas. "...no busqué en sus historias personales porque no, no. Sería meterme en un conflicto complicado, de verdad que muy complicado, iba a trastocar cosas que no me sentía con la capacidad, es por eso que elegí un tema de comida, yo no me quise meterme en más..."

#### **5.2.1.4. Los objetivos del proyecto: ¿Cómo lo iba a resolver?**

En sentido estricto, su contacto con el video fue circunstancial No tenía un interés previo sobre el uso del video. Fue a raíz de una invitación de la institución CEDEREC. No tuvieron una motivación previa para utilizar la herramienta técnica audiovisual y preservar con ella la memoria histórica. Sin embargo el contacto con este medio le resultó muy importante y posible para hacer la recuperación. El interés individual, la necesidad comunitaria y las posibilidades de realizar los videos, le dio las herramientas para generar discursos de recuperación de la memoria histórica.

Samira se sentía con el compromiso de “recuperar las cosas perdidas”. Los videos los hizo en razón de revalorar a la comunidad a partir de sus habitantes más ancianos. Revalorar a la comunidad “...a partir de que se vieran ellos mismo en la tele ...que se hicieran homenaje ellos mismo por estar vivos y por saber algo importante. ...Le parecía que eternizar a los ancianos (como eran ellos en su momento) sería algo vital para recuperar el espíritu del pueblo que se estaba perdiendo.

Samira pensaba que si la comunidad, los jóvenes, tenían la oportunidad de ver a sus ancianos por la tele podrían hacer valorar a las nuevas generaciones de la importancia de la comunidad. “...a mí me quedó claro eso, que eso era historia viva.”

Si el objetivo se cumplía, el mensaje hacia la comunidad sería el siguiente: “...No puedes pasar la vida creyendo que el tiempo te va a alcanzar porque no los sabes, entonces. Ver la vida como una oportunidad para vivir. Y tomar ese tiempo propio porque te va a permitir que la experiencia de la vida sea más grata que solo vivir por vivir, vivir para trabajar o vivir para comer, tener algo más profundo en la vida”.

A partir del video se “...dignificar a una persona por lo que sabe y por lo que son...” Ante una serie de usos y costumbres negativas “...en los pueblos hay mucho temor de equivocarse y que los demás se enteren porque no se sienten capaces de decir yo me equivoqué, en ese sentido permiten la manipulación. Prefieren decir que me equivoqué por él, a decir me equivoqué yo...” la idea de los videos fue mostrarle a la comunidad “que la gente vale (aunque para ellos eso signifique ser de pueblo). Cuando tú miras a la gente [de la comunidad] con dignidad a través de un video; se sienten importantes [los espectadores] en razón de que la gente [filmada] se sienta importante...Quítale la importancia a una persona y la destruyes, las destruyes, eso pasa en los pueblos pero porque no se valoran, o sea, qué tan importante sería que el otro te reconociera si tú mismo no te reconoces...”

Los videos buscaban transmitir un sentimiento, en el primero trato de mostrar que “...el tiempo no perdona” y en el segundo que la comunidad está gozando del trabajo de generaciones anteriores y

que en la actualidad no se está retomando esa enseñanza.

#### **5.2.1.5. Lo urbano y lo rural: la lucha por la significación**

De esta manera, podemos observar una lucha por la significación a partir de unos videos que pretenden hacer valer una forma de ser y de pensar comunitaria que están siendo absorbidas por la modernidad. “...es evidente, porque la gente que nunca bajó a la escuela sigue siendo la gente, sigue siendo la gente más sencilla y no se preocupa. No porque no puedan sino porque no les es indispensable tener un carro, tener una gran casa... pero los que bajaron sí... hicieron todo lo posible por obtener esas cuestiones materiales. No les importó vender lo que no era suyo, robar lo que no era suyo, y se volvieron gente viciada. Gente que no le importó que afectara a la comunidad pero como necesitaba dinero para el carro, vendió una porción de cerro... y la gente se quedó callada...”

Por un lado los estereotipos que tiene la gente de ciudad, reflejada en el discurso gubernamental o en los medios de comunicación y por otro lado los usos y costumbres negativos que tiene la comunidad han desdibujado el espíritu comunitario del pueblo. “...Que vienes del cerro y te bajaron a tamborazos. Se decía eso de la gente de los pueblos...” Samira que bajó a la Ciudad para estudiar la Universidad ha resistido los estereotipos hechos sobre el pueblo “...Yo que sí estudié en la ciudad y regresaba todos los días; a mí me gustaba regresar a mi pueblo porque sentía tranquilidad, sentía familiaridad. En la ciudad yo me sentía totalmente ajena. Me tenía que cuidar de todo pero pues bueno, esa fue la parte que yo viví. Yo no cambiaría la vida de mi pueblo por... no podría.” Los estereotipos que se manejan en los medios masivos de comunicación sí pesan sobre la comunidad, estereotipos “... como de ignorancia... como de sometimiento... Sin embargo no todos son precisamente estereotipos “Yo creo que si pueden ser, la gente por sus miedos porque precisamente ellos mismos no se valoran permiten eso, y a larga distancia por la televisión. Allá arriba dile a alguien que es de pueblo y se siente mal. No se enorgullece de lo propio.”

En los dos videos que se elaboraron, la parte urbanizada tiene muy poco peso. Se muestra panorámicamente o como parte incidental de la dinámica de los protagonistas. El pueblo del que habla Samira, el que le importa, el que le preocupa es justamente el que se está perdiendo. “...me gusta ver a la gente en su ambiente, me gusta mucho ver mi pueblo sin apariencias. Entonces, mi pueblo sí está urbanizado sí pero es un pueblo. O sea, a fin de cuentas aunque esa parte no se vea. El hecho de decir, o sea, parte del urbanismo cuál es, son carros? O sea sí los vemos. Hay un momento en que yo muestro el pueblo desde arriba, o sea yo estoy mirando con la mirada de cuánto ha cambiado, y eso no quiere decir

que estoy peleada con eso, o con la urbanidad o con la urbanidad en los pueblos. Pero hay cosas muy esenciales de los pueblos que deberían de conservarse y no es precisamente su arquitectura ¿no?...”

El pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa tiene un centro y una periferia. Es en el centro donde se resiente más la urbanidad y en la periferia es donde más se ha conservado (o no ha llegado del todo la urbanización) la vida de campo. Esta no tiene solo que ver con las cuestiones materiales sino que ellas implican un cambio de mentalidad en la forma de vivir. “...En el pueblo pasa una avenida grande pero entre más te vas alejando menos carros, un zaguancito, o sea, pasando del zaguán o de la puertita hacia adentro pues en términos muy reales ahí se termina [lo urbano] ay una parte interna y una parte externa y las casas son la parte interna del pueblo...”

A pesar de que sus videos no muestran la parte urbanizada del pueblo, no considera que se traten de historias de añoranza, es decir, de historias muertas. “...Es como estamos viviendo pero sí es una miradita para atrás. O sea, la miradita en todos los sentidos. O sea, se supone que la historia nos debe de servir para no equivocarte no? Pero por eso existe la historia para ver hacia atrás y ver qué funcionó o no funcionó...”

## **5.2.2. Mediación por instrucción: De la idea al video**

### **5.2.2.1. Los talleres**

El primer video que Samira realizó “La sazón de mi gente: del ayer en la actualidad” se inscribió en el “Taller de memoria histórica y antropología visual” en el año 2004. En él estudió la importancia que tienen las comunidades “...se llamaba, antropología visual, memoria...” a propósito de cómo recuperar la memoria y cómo preservarla. “...cada vez que había una clase, en mi cabeza se abrían un montón de ideas, y si hago eso o si después... Es amplio lo que tú puedes grabar, es amplio lo que tú puedes hacer.

Al taller acudieron varios habitantes de las comunidades de pueblos originarios de la Ciudad de México. Cada una de ellas tenía que generar un proyecto de rescate de la memoria histórica “...las comunidades ya llevaban ideas de qué iban a hacer o teníamos pensado de qué queríamos pero teníamos como que aterrizarlo con bases, digo no puedes escribir un guión sin la cuestión histórica en este caso...” se trataba de una clase activa “...Nos daban el tema y los demás participábamos, fue muy abierta... Ya cuando llegas a las clases, era muy enriquecedor estar ahí escuchando a los demás, es un buen ejercicio estar escuchando a los demás, así empiezas”.

Los talleristas insistieron que las historias no podían estar “seltas”. “...tu puedes decir que

todo se puede ver pero no todo se puede ver... A mí me gustan mucho las canciones. Me gusta poner imágenes que vayan *ad oc* con las canciones, cómo sentir la imagen, que te haga sentir bonito con las canciones. Entiendo que debe haber momentos de silencio pero cuando, en el caso de mi comunidad: Si les pones un silencio es sinónimo de aburrimiento”.

La forma de aprender el discurso audiovisual era a partir de documentales o películas en las cuales se veía la forma de narrar de los directores. Los elementos visuales, auditivos, de efectos, edición y cámara con la finalidad de conocer el discurso audiovisual. Algunas películas como “...quién diablos es Juliette o las muertas de Juárez “...que no me gustó. No me gustó porque era un documental confuso. No, yo quiero algo más claro, algo más digerible. Eso sí me quedó claro, algo sencillito”.

La estrategia del taller para que las comunidades pasaran una idea al video, consistía primero en conocer los elementos que se utilizan en un discurso audiovisual. En segunda instancia generar una investigación histórica, un proyecto histórico que se llevaría al discurso audiovisual. En tercera instancia se les enseñaba a generar una escaleta (la estructura del video) para dar paso a un guión narrativo donde plasmaban las ideas y la investigación al discurso audiovisual. Con ello iniciarían las grabaciones. Una vez terminadas se calificaría el material grabado (se erigirían las tomas y se ordenarían) a partir de un guión técnico de edición. Por último editarían las grabaciones y le sumarían los efectos, sonidos, música y diversos recursos técnicos propios del lenguaje audiovisual.

Sin embargo, Samira no llevó a cabo dicha metodología. “...no la hice como ustedes me enseñaron. O sea, se quedó la idea en mi cabeza, yo grabé con una escaleta que decía qué quiero ver y después hice el guión. El guión lo hice en el armado del video y me funcionó mejor, me funcionó muy [bien]”.

Tanto el taller como la producción total del video corrían por parte del Programa de Coinversión Social para las Comunidades del Distrito Federal, programa dependiente de la Secretaría de Desarrollo Social del Distrito Federal. Sin embargo, una parte de la producción le correspondía a la propia comunidad. Al final “...El premio era tu video. Eso, y el día de la presentación te daban mas material y te hacían los carteles y, o sea, te daban promoción ¿no?”.

En este taller, tanto la instrucción en el discurso audiovisual como las grabaciones y la edición de los videos corrían a cargo de los talleristas. Por ejemplo, en la edición “...lo único que era, era recibirte, hacerte la crítica positiva en la cuestión técnica. Pero una vez que tú querías que pasara eso, pasaba. Sin problemas. Ahí sí era responsabilidad tuya, si salía bonita, si salió, sí te dormías era cosa tuya...” y en la cuestión de las grabaciones “...la cámara no la teníamos nosotros. No experimentamos

con la cámara... “...O sea, nosotros nos encargamos de la dirección. Lo que quería salir. La idea era tuya pero el amarre les correspondía a ustedes.

El segundo taller (realización del video “Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo”) se desarrolló en el año 2008. Se llamaba de la tinta a la imagen. Aquí la idea es que te aceptaban a ser parte del taller en una primera etapa con una propuesta previa del video que se quería realizar. Una vez elegido, en la segunda etapa se hacían acreedores del equipo necesario (financiado por la Secretaría de Cultura) para la filmación y edición de sus videos. “...entrabas a un concurso con tu guión y si lo elegían, te ganabas, todas las clases y el material. Te daban el premio era una computadora con el programa y una cámara casera. Y todas las clases ¿no?, digo, bastante bueno”.

“..Era como que tu proyecto de video en papel. O sea, tan claro, tan claro. Después es pasarlo a la imagen. Así era...” La metodología para trabajar comenzaba analizando “...mucho material ya escrito, de experiencias de ciertos autores y lo trabajabas en videos que después te ponían ¿no? Y lo observabas, o sea, lo que tu leías ellos lo aplicaban. Te volviste un crítico, nos volvimos críticos de los videos...” una vez leído el guión de la película, se proyectaba la forma en que el director lo llevó al discurso audiovisual.

En la primera etapa se les pasaron una serie de películas y documentales como El Acorazado Potempkin “...qué película tan más espantosa. Me pareció aburridísima...” el programa contemplaba también “La Batalla de Chile”, “El hombre de la Cámara” “...Vi uno que me fascinó que se llama Siqueiros [Planeta Siqueiros] o sabes qué cosa, no hay una sola palabra solo son música e imágenes, muy bello.

Algunos concursantes tenían experiencia previa en el video, como el caso de Samira Gómez y otros comenzaban de cero. En este caso el sector atendido por parte del programa no era exclusivo de los pueblos originarios, lo que hacía del taller una serie de intereses diversos y temáticas distintas.

La primera etapa duró seis meses y en la segunda, Samira ya no tomó el taller. En su lugar, asistió quien será el camarógrafo y editor del video: su esposo José Luis Esquivel Luvianos. “...esa fue la parte técnica, donde nos enseñaban a utilizar el programa súper bien.” Una vez aprendido el uso técnico, todo el proceso de producción corría a cargo de los realizadores.

Después de haber tenido dos experiencias de instrucción para hacer video. Samira explica que los dos talleres fueron buenos para poder realizar sus videos. Las diferencias que había en la metodología, obedecía a los propósitos de cada uno de los talleristas. Para ella por ejemplo, el taller de Memoria histórica y antropología visual trabajó más la parte intelectual “...ahí sí era importante que

fuéramos gente de comunidad... era un rollo más antropológico no... la antropología visual que es muy importante. En el taller De la tinta a la imagen "...no te preguntaban si tenías la idea o no tenías la idea, era una cuestión más técnica, muy técnica. Te enseñaron cómo se instalaban las gelatinas, fue más técnico... [En este] "...jugamos más con la cámara, experimentamos más, que si nos salía mal tomábamos otra." En el primero fue más bien como un sentido de identidad. De sentirme propia con ese. En el segundo yo creo que fue en el segundo lo histórico..."

En la reflexión de los talleres de video Samira piensa "...Para mí todo fue significativo. Estar con muchas personas. Yo tenía muchos años que no salía de mis obligaciones, entonces para mí el salir, con eso. Estar en el taller con todos ustedes me gustaba mucho, estar alrededor de todos, me sentía bien, era platicar de cosas que no tenían que ver con mi vida. De una forma o de otra yo era sin el compromiso de ser mamá, esposa, hija, eso me liberó de muchas cosas y me ayudó a superar esa parte difícil de mi vida. Me sacó adelante. Me funcionó bien..."

En los dos talleres, Samira no detecta que hubiese manipulación o convencimiento respecto al contenido de los videos. "...Nada hicieron cosas contrarias a las que uno puso... fueron muy respetuosos..."

### **5.2.2.2. La realización de los videos**

El video "La sazón de mi gente" fue el primer trabajo. Comenta que para ella, la interacción con la comunidad le fue fácil. Los protagonistas que salen en la historia los conocía de muchos años. La confianza estaba dada "...yo les decía, ustedes pónganse a hacer lo que saben hacer y se logró, los señores me tenían confianza..."

Una parte importante de la realización es lograr transmitir el sentimiento de comunidad, es decir, ese espíritu comunitario que guarda la gente grande. Más allá de la historia, se buscaba transmitir una emoción de dignificación de la comunidad a partir de sus habitantes mayores.

"...cuando acomodamos [la edición del video] vimos que le teníamos que dar un toque de añoranza para el sentimiento. Para que luego nada más pudiéramos compartirlo... con lo que estás sintiendo ¿no?... hacer un lenguaje visual era pensar qué era lo que quería ver y les hubiera gustado ver y sentir lo que podían sentir ¿no?". De uno a otro video comprendió más el discurso audiovisual en relación al tipo de comunidad que tiene. Por ejemplo que el silencio para la comunidad es sinónimo de aburrimiento. De haberlo sabido, el primer trabajo tendría menos silencios.



La realización no está separada de la parte emocional individual. Por ejemplo, en este video hubo sentimientos de la vida personal, expresados en el trabajo "...Como yo pasé mi crisis de mi niño, a mí me dieron todo el chance del mundo y no me sentí presionada pero hablé claro..."

Para Samira, en el proceso de aprendizaje es más importante poner atención que disentir. Principalmente porque uno no conoce del tema o del proceso. "...como experiencia fue valiosa... todo para mí era ganancia. Si vas a poner los peros cuando apenas están aprendiendo pues no, así no funciona".

En el segundo trabajo "Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo" El uso del equipo cambió la dinámica de interacción con la comunidad. Por un lado tanto Samira como su esposo, se trasladaron al centro del pueblo sin camarógrafos externos y en segundo lugar, eran acompañados por los hijos y los sobrinos. "...Qué te crees que este video funcionó muy curioso. Te veían con una cámara y hasta parecía que posaban. Les gustaba aparecer... No eran muy naturales pero les gustaba verme con una cámara en el hombro. Me preguntaban, ¿para qué? No pues se va a hacer un video. ¡Ay yo quiero aparecer! Sí tú no te preocupes, tu pasa y de todos modos vas a aparecer a cuadro..."

Inclusive la interacción de las grabaciones dio pie a la modificación de narración de la historia. "...Entonces, hubo una persona que yo no la tenía contemplada y era un sordomudo..." El me dijo yo quiero; pero a mí se me hizo muy complicado porque es un sordomudo. ¿Qué va a decir?... me quedé pensando: bueno pero por qué no. Son de las gentes que regularmente no tienen voz... Me las ingenié porque primero grabábamos imagen y después montamos el audio narrando lo que yo sentía con esta persona... él me dijo que quería aparecer... verse con sus vacas y sus papás que tanto quiere ¿no? Y yo me tuve que subir al mismo toro que él...."

El trato con la comunidad es algo muy importante. Hacerles sentir parte del trabajo y no como una invasión a su persona "...Sí movimos algunas piezas, sí quitamos otras pero, como tienes que platicarlo previo, tienes el respeto de la gente y les dices, oye yo quisiera hacer un video. Tienes que explicarles el motivo... y les dices que pueden ver el video cuantas veces quieran y pueden decir: yo estuve en un video... Tienen que darse cuenta de que no lo haces por un interés personal. Yo les dije todo eso entonces, cuando se trabajó fuimos muy respetuosos.

Las grabaciones corrieron a cargo de Samira y su esposo sin orientación o asistencia de los talleristas. "...Ahí en tu grabación nadie estuvo contigo. De entrada, era tu responsabilidad. Por eso yo te había enseñado y tú tenías que hacerlo con lo que hayas aprendido. Con una sesión porque como José Luis y yo tomamos la clase, yo hice la dirección y él grababa, yo dirigía y él utilizaba la cámara.

La verdad costó trabajo pero fue así, decidimos el trabajo, organizamos pero fue la mejor forma porque no había nadie que te vigilara. Era tu total responsabilidad. Y luego llegabas, revisaban lo que habías grabado [y preguntaban] ¿Y por qué lo habías grabado? y obviamente había muchas cosas que no te servían pero lo aprendiste”.

El proceso de edición comenzó con la calificación del trabajo y luego la edición entre los dos. Samira fue la realizadora del video mientras su esposo José Luis, el encargado de la parte técnica: el manejo de la cámara y de la editora. Para finalizar el trabajo, el video fue llevado a una última edición con el tallerista. En este caso, la orientación era principalmente técnica. No había negociación respecto a los contenidos porque no se ocupaba el tallerista de esa parte “...nos corregía mucho la imagen. Si nos salía muy quemada nos decía que estaba quemada. ¡Cuida esa parte! Que se entienda lo que quieres decir con respecto a la dirección, o sea, fue muy técnico”.

Con respecto al contenido, en los dos trabajos Samira es cuidadosa de no polemizar mucho los temas “...Quería ver a la gente en su ámbito natural... porque además era el primer trabajo que hice y no tenías que hablar de nada que fuera delicado. Cuidé esa parte, cuidé mucho esa parte. Porque yo conozco cómo es mi comunidad...”En el segundo trabajo a pesar de que toca temas ríspidos de la comunidad “tampoco me metí mucho en eso... más bien [me remití a] cómo se hacía antes y queda implícito lo otro. Debía de verse porque tenía que cuidar esa parte. Mira... y yo puedo incidir en donde yo quiera pero se ve mi trabajo. Yo tengo que ser equilibrada, no meterme con nadie y nadie se mete conmigo. Entonces cuidé mucho esa parte y tan la cuido que no tengo compromiso con nadie ¿no?”.

Por último, a pesar de que Samira ha vivido toda su vida en Santa Cecilia, tiene claro que no habla a nombre de la comunidad, es decir, no los representa como un “cargo” comunitario. Lo que representa en sus videos son a título personal. “...hablo por mí pero no para mí, sino para todos”.

### **5.2.3. La Mediación en la producción: el financiamiento**

Los tallerista que instruyeron a Samira Gómez obtuvieron recursos públicos a partir de convocatorias de carácter social para la atención de diversos sectores sociales. En el caso de “El Taller de memoria histórica y antropología visual”, la organización civil Comunicación Comunitaria en coordinación con la Coordinación de Enlace Comunitario de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México gestionaron recursos con la Secretaría de Desarrollo Social de GDF para echar a andar los proyectos. En el caso del taller “De la tinta a la imagen”, la organización civil “Contra el silencio video

independiente .C.” gestionó recursos de la Secretaría de Cultura del GDF para realizar los proyectos de video.

Samira nos dice al respecto “A ver, yo de lo que me di cuenta es que ellos ya traían su línea. [En el taller de Memoria histórica] ”...Nosotros éramos parte de esa línea. Yo lo supe desde el principio y dije no me voy a cerrar una idea, si me están diciendo qué pasó y cómo funciona. [Sin embargo] Yo jamás vi una imposición, nunca la vi... el hecho es de que ellos traían una idea y la iban a obtener de nosotros. O sea, tan sencillo, si ellos lograban su objetivo, nosotros logramos el nuestro. Y así trabajamos juntos, o sea juntos y ellos lograban lo propio y nosotros lo nuestro.” A pesar de que no necesariamente coincidían las ideas... éramos respetuosos...”. En el caso de Samira, los talleristas no influyeron deliberadamente en sus proyectos de video debido al financiamiento de los programas. Se sabía que necesitaban obtener resultados y que ellos eran parte de ellos, sin embargo la relación era de paridad.

Los talleristas eran quienes tenían el contacto con el dinero utilizado en el proyecto. “...eso es muy bueno porque así no nos enteramos de los dineros porque no ayuda para trabajar. La verdad, es curioso pero cuando a la gente le hablas de dinero se transforman. Yo no sé por qué les pasa pero lo he observado...”

A pesar de ser un proyecto con apoyos gubernamentales, el papel de las organizaciones que las operaban fue de respeto. Respecto al taller “De la tinta a la imagen” Samira nos dice: “...él también tenía línea o lo que tenía que lograr era el video y respetaba lo que cada quién quería ponerle... más bien era el compromiso de que sí hubiera un producto. Sus recursos eran muy institucionales, eran de la secretaría. Había que entregarlos en tiempo y forma no?”

En este sentido, los beneficios de la comunidad a partir del vínculo con Samira no fueron económicos. En el caso del “Taller de memoria histórica y antropología visual” el apoyo fue en especie y consistía en la asistencia al taller, la grabación y edición por parte del tallerista y en el momento de exhibición, la entrega de una cantidad pequeña de discos con los videos realizados y la impresión de carteles para el evento en la comunidad. Por otra parte, en el caso “De la tinta a la imagen” también a asistencia al taller fue un apoyo, sin embargo en este se les destinaba un recurso en especie haciéndolos acreedores de la editora y la cámara para la realización de los videos. Por último, se les entregaron una cantidad alta de discos con sus videos grabados. Respecto a la obtención de retribución económica no comenta “...No. Bueno, depende cómo lo veas porque bueno en el segundo fue especie. O sea, sí había montos pero lo que te dieron fue el programa, la computadora, la cámara pero, fue así. Pero así como

retribución económica pues no.

#### **5.2.4. Mediación por el uso de las herramientas técnicas**

La metodología de los talleres respecto al uso del equipo por parte de los realizadores fue totalmente distinta. Por un lado, el taller de Memoria histórica y antropología visual controló el proceso de producción técnica mientras que el trabajo de realización quedó libre para las comunidades. En el caso “De la tinta a la imagen”, tanto el proceso de realización como de producción técnica le correspondía a sus realizadores.

Con respecto al uso de la cámara, Samira nos dice que en el taller De la tinta a la imagen “... Mmm acá nos sentimos más solitos no... es positivo, totalmente positivo. Simplemente si te equivocas corriges...” o sea, lo que pasa es que tú grabaste. Sí, tú grabaste. Ahí en tu grabación nadie estuvo contigo. De entrada, era tu responsabilidad. Por eso yo te había enseñado y tú tenías que hacerlo con lo que hayas aprendido... Era tu total responsabilidad...”.

En el caso del “Taller de memoria histórica y video social el apoyo fue más cercano “...como que te ayudaban a corregirlo. A mí de todos modos me funcionó. Yo no lo veo como algo malo... los errores en el segundo video ya no los tuvo porque a pesar de no utilizar el equipo, pude observar la forma en que el camarógrafo externo la utilizaba.

Al comparar sus videos, Samira siente tan suyo el primero como el segundo, independientemente del uso de las herramientas técnicas para su realización. “...las formas fueron diferentes. Es lo que te decía, el primero siempre va a ser el mejor porque yo aprendí, lo aprendí en la observación. Cuando comenzó a grabar Claudia yo veía lo que hacía con la cámara. Luego fue Javier y vi qué hizo con la cámara. Luego en la segunda parte yo hice lo que hicieron porque lo vi. O sea, inconscientemente nos enseñaron. O sea quién lo tomó lo tomó...Para ella, el uso del equipo técnico no hace diferencias en la autenticidad de los trabajos “...no, no hay diferencia porque lo importante es que realmente pasas a los otros [la comunidad]. Porque tú tienes claro qué quieres ¿no?, a fin de cuentas”.

En el primer trabajo, la relación con los camarógrafos y el editor se vuelve clave. Por ejemplo en la grabación, Samira tenía algunas tomas “...ahí ayudaron mucho los que tenían la cámara. Ahí sí te puedo decir que fue cierto consejo de ellos pero a mí me gustaban ciertos ángulos y los respetaban pero me sugerían otros y yo decía si sí o si no. Pero en mucho del estilo sí fue de ellos.”

Con respecto a la edición también Samira decidía qué quería que se pusiera “...pero cómo le

correspondía al editor ¿no? ... sí ahí me fue sugiriendo [Sin embargo] “...lo editaron bajo mi conducción.”

En el trabajo Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo el trabajo de producción técnica corrió de principio a fin por parte de los realizadores “...El premio nos lo dieron precisamente para que nosotros grabáramos... Esto fue un enorme peso para Samira “...Noooo, qué nervios, o sea sí te permite experimentar más. Al fin y al cabo es tuyo, si le pasa algo, si se raya, si se cae y le pasa algo no pasa nada, eso te da una garantía y una seguridad de verdad muy importante, muy muy importante [eso te ayuda a decidir qué hacer y qué no hacer] Sí, no depende del otro, del camarógrafo externo.”

En los rodajes también hay diferencias cuando tú manejas la cámara la comunidad “...no tiene bronca de decirte lo que piensa, no pasa nada. Y en el caso del uso de la cámara por un agente externo a la comunidad “...ellos se sentían un poco distintos porque ves la cámara, algo diferente...” Sin embargo el papel del realizador es clave respecto a la interacción que tengan los agentes externo y la comunidad. “...aquí tiene mucho que ver cómo involucres al camarógrafo con la gente... si tu les dices a la gente, vamos a hacer las cosas. Si se equivocan tienen que decirnos y se repite la toma. Y si también involucras al camarógrafo en ese proceso. Que no se ponga payaso que no se sienta más, que no haga sentir menos a los demás. Queda bonito y es muy bonito”.

En la interacción con los protagonistas, el manejo del equipo por parte de Samira y su esposo, le permitió ya no salir a cuadro como en el caso del primer video. Ya no se requirió porque la comunidad podía referirse al camarógrafo con la confianza de ser la misma comunidad con la que conversa. “...la cámara la llevaba mi esposo y yo estaba ahí, Iban mis sobrinos y mis hijos... por eso no aparezco a cuadro.”

El hecho de que el equipo le pertenezca a la comunidad permitió experimentar con la cámara logrando hacer que ella misma fuese generadora de discurso audiovisual. Por ejemplo en el caso de la cámara subjetiva “...Te mentiría si te dijera que [lo copié de alguna parte] fue como un sentido común... yo siempre he dicho que depende con los ojos que veas las cosas luego ves cosas diferentes ¿no?, y la cámara es algo parecido ¿no?, la cámara se convirtieron [sic] en mis ojos. Todo lo que yo veía y esa fue la única forma... Cuando hay una toma [donde] encuentro a un señor grande y saludo con alegría. ¡Iban pasando mis hijos y mis papás! y dicen, ¿cómo está compadrito? O sea yo había visto esa imagen muchas veces y me gustaba, estaba yo en la calle y dije va a pasar lo mismo y así fue, la cámara se convirtió en mis ojos. Es eso, pues imagínate: mi esposo haciendo cámara y conociéndome; entendía lo que yo le pedía...”

Con respecto al uso de la editora nos comenta “...varias noches sin dormir, uno se daba cuenta [que] ya era de mañana. Como estábamos experimentando, nos la pasamos muy bien, porque le puedes dar el efecto de hoja, de... o sea, esas cositas [por ejemplo] jugamos con, me gustan muchos las iluminaciones de sol y agarré muchos ¿no? y fueron a propósito porque la sensación que a mí me daba cuando me lo estaba platicando fue que había ese corazón que no se puede ver de repente ¿no? Pero en esa parte de edición cuando empecé a ver que había lágrimas. Yo lloré con ellos, lloramos con ellos cuando nos lo platicaba porque compartíamos esa parte pero cuando lo vuelves a pasar y tratas de ponerlo, tienes que lograr lo que tú sentiste y eso es muy complicado, sabes cómo lo logramos, con la música. Fue la única forma de que pudiéramos darle esa sensación. Como que triangula esa parte.

### **5.2.5. Mediación por referencialidad al documental, el cine y la televisión.**

En Santa Cecilia Tepetlapa el medio audiovisual tiene mucha fuerza “...es chistoso pero cuando a la gente le hablas de una cámara... Pero le tienes que explicar lo que vas a hacer ¿no? Este, pues accede... la gente es muy visual, siempre hay algo que quiere ver... es más fácil que te vean si hay grabaciones... Ese aparato está en todos lados ¿no? La parte visual es muy importante para la gente ¿no? Por ejemplo, en las grabaciones la gente se entusiasmaba al ver una cámara... Te veían con una cámara y hasta parecía que posaban. Les gustaba aparecer...” Por eso el medio audiovisual apoya a la recuperación de la memoria histórica. No solo porque fija la memoria y le da permanencia sino porque posibilita su difusión y su apropiación por parte de las generaciones que están más educadas en lo audiovisual.

Samira considera que su trabajo es un video documental “...son más bien como cápsulas, son como posibles documentales. A lo mejor alcanza el [son como historias de vida] Sí, me parece que sí [porque no es documental combativo] ni de denuncia no no no, más bien es como de historia, historias de vida sí, sí, sí.

Desde este género, Samira tiene una postura respecto a la realidad y la ficción. En los dos casos no fue necesario utilizar actores sino que se trabajó con protagonistas tomados de la realidad comunitaria que se iba a representar.

Por ejemplo en la primera escena de “La sazón de mi gente” comenta “...no fue actuado, la niña fue mi sobrina y está con mi papá, entonces, fue como regresarme. Yo le pedí a mi sobrina que fuera natural. Que caminara como si fuera yo... Quise que vieran algo que era mío, que yo no podía hacer

por la presión del tiempo pero quería hacer la conexión de los recuerdos de niña con ahora, fue eso, un mero conector, del pasado con el presente, de lo que yo hacía de niña a lo que hago de adulta”.

En la última escena del mismo video, las fotografías “vivas” sacadas al final del documental, lo considera parte de la realidad. La referencia a la película “Diarios de motocicleta” exhibida el mismo año de la producción no fue vista por Samira. “...Tengo fotografías mentales de la gente que ya no está. Yo quería dejarle a los niños, fotografías vivas de todas esas personas. O sea fue, realmente que fui caminando por la calle y los fui encontrando y les pedí que simplemente me posaran tres segundo para mí y les sacaba una fotografía...” al preguntarle sobre la posible influencia del camarógrafo o el editor externo respecto a esta película, nos comenta que no podría asegurarla. Pero no cree que esto sea ficción.

Las grabaciones fueron tan reales que... de hecho con un señor, nos tardamos seis horas, entonces, él hablaba y decía... Fuimos muy respetuosos de eso porque a fin de cuentas, fue de lo que ellos nos están contando. Qué caso tendría hacer una historia de vida si yo la estoy conduciendo. No tendría caso no, Yo creo que hacer una historia de vida es muy complicado porque tienes que respetar lo que la gente te quiere decir, no puedes influir en esa parte porque ya no sería historia de vida...”

Como influencias de los documentales vistos en el Taller solo reconoce el peso del documental “Planeta Siqueiros” visto en el taller “De la tinta a la imagen”, dado que quedó gratamente impresionada del uso de la música para crear emociones. “...Sabes cuál me impactó, el de mundo Siqueiros [sic] la música, yo creo que ese sí fue una influencia para contar las historias... en el segundo utilicé mucha música, música, música, y también había muchos espacios de silencio...”

La Televisión tampoco la considera una influencia para la realización de sus documentales. “..No, la verdad no, a la fecha casi no veo tele. Casi no vemos tele ...yo creo que eso fue el éxito de mi vida, que no vi tele... Para mí fue sumamente emocionante hacer eso porque yo no lo viví. Sí hubo tele en casa, pero primero era a blanco y negro y luego se descompuso y duramos años sin una televisión, solo teníamos radio. Entonces cuando tu solo escuchas, haces tus películas en tu cabeza... para mí en la historia de mi vida sin televisión y con un radio de transistores que tenía mi mamá. Era vivir la vida como una película, como yo me la imaginaba. Entonces mis vivencias fueron así, muchas horas de la imaginación pero que se quedaron como una película en mi cabeza. Entonces cuando yo hice mi propia película, yo ya venía editándola en mi propia cabeza...”

### 5.2.6. La recepción de los videos

La difusión de los videos realizados se puede dividir en dos: por un lado, las presentaciones públicas dentro de la comunidad que es el público al que Samira quiso referirse y por otro lado, la difusión que le dieron las organizaciones sociales vinculadas a propósito de los talleres: Comunicación comunitaria A.C. para el video “La sazón de mi gente” y Contra el silencio; video independiente A.C. para el video “Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo”.

Samira considera que una de las cosas que ayudó mucho a la aceptación de los videos fue que, al menos en el primero “...sabes qué pasó, que era la primera vez que se hizo un documental sobre el pueblo. A la fecha uno más pero también estoy yo, entonces fue lo súper nuevo y lo único nunca pasa. Yo creo que sí marcó porque no solo yo lo dije, pero si ellos lo dicen y no hacen nada”. Se trata por ende los los primeros documentales hechos sobre la comunidad donde sus protagonistas, su historia y todos sus elementos hablan de sí mismo. Este video, “La sazón de mi gente” se difundió en la Casa de Cultura del centro del pueblo en el año 2006. “...había muchos niños... me pareció fantástico eso...” Recordemos que ese era el sector a quienes quería llegar Samira con su video además de la gente mayor.

En el segundo video, la presentación en la comunidad se realizó en el Atrio parroquial “...y tuvo una muy buena, muy buena aceptación...” ...Ya no lo enfoqué más a niños, no sé por qué pero creo que la circunstancia no lo permitió pero yo creo que sí logré una parte de ese objetivo que era la revaloración de personas y de corazón, yo no sé si de identidad porque no sé si les quede claro qué es la identidad pero lo que sí es que cada familia tiene su historia personal tan valiosa como todos. De qué te sirve que tú eres Hidalgo o que eres Morelos si no pertenecen a ellos mismos. Yo siempre he dudado de que la historia sea cierta. Desde niña, o sea, yo cómo sé que estas historias sí son ciertas o son como dicen, pero yo sí puedo decir cómo son los de mi comunidad y revalorar esa parte. O sea, ojalá que la generación que vio eso, alcance a comprender qué importante es valorarse pero a ellos, como historias vivas...”

En los dos casos, los talleristas obsequiaban a los realizadores una serie de discos con los videos realizados. Cabe resaltar que se trataba de un disco con una serie de documentales realizados dentro de los talleres y no de discos donde solo se contenía el video de la comunidad. Después, Samira Gómez era la encargada de decidir a quién se le entregaban los materiales. En el primer video “...a los que participaron se les regalaba junto con un diploma y un cartel... En el caso de los talleristas distribuían



los materiales "...Y creo que después había una cuota de recuperación. No se vendía, era una cuota de recuperación..." En el caso del segundo video, todos los discos fueron regalados por parte del taller y Samira se dedicó a regalarlos a su vez a los protagonistas y a muchos otros habitantes ya que fueron muchos los discos entregados.

Cabe señalar que los talleristas no apoyaron la difusión amplia de los documentales dentro de la comunidad. La exhibición quedó a cargo de los realizadores quienes con sus propios recursos y su gestión, solo pudieron presentar los videos la vez de su inauguración con un público de aproximadamente 50 espectadores de una población aproximada de 10,000 habitantes. Tomando en cuenta la distribución mano a manos de los discos obsequiados su alcance fue un poco mayor dado que estos materiales alcanzan a las familias de los protagonistas y de quienes hayan tenido acceso al video.

Respecto a la difusión que los talleristas hicieron de los documentales por fuera de la comunidad recuerda que "...El primero tuvo una salida más cultural, se vieron en universidades, si mal no recuerdo, en el museo de la Ciudad de México y ya no me acuerdo de más..."

Los documentales fueron exhibidos en todos los planteles de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como en otras comunidades similares, donde además de pasar el documentar de la comunidad visitada, se transmitían los documentales de las comunidades similares. Por ejemplo, es el caso de la comunidad de Santiago Tepalcatlalpan, comunidad de Xochimilco que también realizó un documental en el Taller de memoria histórica y antropología visual". Así mismo, el documental fue integrado al acervo de Televisión América Latina, organización sin fines de lucro brasileña para su transmisión Latinoamericana. El documental también puede encontrarse por Internet en la página de la asociación civil.

En el segundo video, Contra el silencio; video independiente A.C. el documental se exhibió en la Universidad Iberoamericana "...curiosamente en la Ibero, hasta nos dieron nuestro reconocimiento y todo... [el público] eran estudiantes y participó en un festival, ahora me acuerdo cómo se llamaba. Tiene un nombre como japonés, "Doki"..."

## Capítulo 6. Interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas

La interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas consiste en examinar el universo preinterpretado para hacer una reinterpretación. Esto es, sumar a las formas simbólicas más elementos para su comprensión. En nuestro caso, las formas simbólicas de las que hemos hablado tratan de dos documentales realizados por Samira Gómez Cortés, habitante de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa. En estos trabajos se fija la interpretación que esta realizadora hace sobre su comunidad y sobre sí misma. La relación que tienen con la ciudad y la tensión contextual en la que se enmarca la recuperación de la memoria histórica.

La investigación propuesta se pensó para comprender la autorrepresentación audiovisual comunitaria que llevaban a cabo los realizadores de los videos documentales. A partir de una serie de mediaciones se puede dilucidar la lucha por la significación y los factores que median este proceso comunicativo.

Para dicho efecto contamos en este nivel de la investigación con el análisis sociohistórico de la comunidad representada en los videos documentales. Se indagó en los elementos constitutivos del escenario espacio temporal en que se inscribe con la estructura social que generan las prácticas culturales dentro de la comunidad. La relación de los campos de interacción comunitarios y su relación con las instituciones sociales que delimitan y administran el pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. A su vez, se describieron las condiciones en que las formas simbólicas fueron realizadas y cuáles fueron los medios técnicos de transmisión que permitieron la vinculación de la comunidad con el discurso audiovisual utilizado en las formas simbólicas.

Por otra parte, se analizó de manera estructural el contenido de las formas simbólicas, es decir, los elementos del discurso audiovisual que fueron fijados en la producción de los documentales. Utilizando la misma estructura de análisis del apartado sociocultural, se hicieron categorías que permitieran analizar las mediaciones que posibilitaron y a su vez limitaron el discurso audiovisual fijado en los documentales. Para ellos el escenario espacio temporal descrito en el video se relacionó con la recuperación de la memoria histórica (material y discursiva). Además se trató de encontrar, desde el contenido la forma en que el discurso audiovisual habla por sí mismo y muestra un tipo de contenido. Se estudió el campo de interacción en el cual se desarrollaron estas formas simbólicas: Los talleres de instrucción en el discurso audiovisual y a partir de este se obtuvieron datos sobre la influencia de los talleristas. Se analizó también el vínculo con las instituciones sociales que estuvieron

involucradas con la realización de las formas simbólicas, es decir, las financiadoras y operadoras de los talleres de video. Se analizó la forma en que los realizadores se vincularon con el uso del equipo técnico como un elemento de autorrepresentación. Por último, se analizó la mediación cultural dada por el momento sociocultural que vive la comunidad de Cuauhtepic en relación con los medios masivos de comunicación. Se analizaron las posibles referencias al discurso televisivo, cinematográfico o documental de los videos realizados y la forma en que ayuda o disminuye la transmisión a los espectadores de los mensajes construidos.

A estos dos análisis se le sumó la interpretación de la *doxa*, en este caso ésta consistió en la mediación que los realizadores hicieron de los diversos mensajes recibidos con respecto a la producción de los videos documentales. Se analizan los argumentos, las emociones y las decisiones que los realizadores tomaron respecto al traslado de una idea hacia el discurso audiovisual, es decir, la forma de narrar en un lenguaje, educado desde los medios masivos de comunicación e instruido en los talleres de forma reciente en el medio audiovisual. Una dilucidación de los objetivos, necesidades y expectativas respecto a la producción y recepción de los documentales por un lado y el traslado de lo comunitario, el pueblo, la memoria histórica por el otro. Este proceso de construcción de un mensaje que para tal efecto se vio en la necesidad de proveerse de una serie de elementos nuevos: la instrucción de los talleristas, le influencia de lo económico para la producción y exhibición, el uso y apropiación de las herramientas técnicas. Por último la aceptación y vínculo de la forma simbólica con sus espectadores objetivo de los realizadores: la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.

Con estos tres análisis, a continuación se generará una interpretación sobre la autorrepresentación audiovisual comunitaria, sus posibilidades, sus dificultades y los resultados que de esta fueron dados en las formas simbólicas generadas.

## **6.1. Autorrepresentación comunitaria: de lo individual a lo comunitario.**

### **6.1.1. La interpretación de la realidad**

La realidad es una construcción social. El individuo interpreta a la realidad a partir de su marco cultural. Con él codifica la información que le da su entorno: naturaleza, personas, artefactos. Como se retoma con Zamora, esta interpretación será una representación que nos hacemos de la realidad. Por ende, el tratamiento que se le hace a la misma es subjetiva, es la apropiación del mundo desde el sujeto.

Los elementos que arroja el análisis sociohistórico de la comunidad concuerda con la

interpretación que Samira fija en las formas simbólicas realizadas. Sin embargo, la delimitación de la representación, es decir, la selección de lo relevante de la comunidad está fincada en la interpretación que ella hace respecto a lo importante del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. de esta forma, lo que obtenemos en los videos es, por un lado la relevancia del campo, la importancia de la gente grande, la crisis de generaciones respecto a los valores comunitarios que se tienen en la actualidad y la esencia de lo que es ser una persona de pueblo.

En lo visual encontramos principalmente la parte de Santa Cecilia Tepetlapa mas rural, aquí es donde se pone el acento. Estudiando el escenario espacio-temporal de la comunidad, efectivamente podemos correlacionar que Tepetlapa es un pueblo y que mucha de su gente tiene una dinámica de campo. Sin embargo, existe otra parte del pueblo cuyas dinámicas son más urbanas. Cabe destacar que inclusive, aunque el marco cultural sea mayoritariamente el mismo entre Samira y su Comunidad, una diferencia notoria está dada por el lugar donde habita, es decir, Samira es parte de la periferia del pueblo, la zona menos urbanizada del mismo. Esto plantea una dinámica familiar y comunitaria más apegada a lo rural que a lo urbanizado. En segunda instancia, dentro del marco cultural de Samira, está el contacto con lo urbano a través de la escuela. Ella acudió a la facultad de Derecho y estudio hasta el 8° semestre, fecha en la que decidió su maternidad y las circunstancias familiares la llevaron a tomar la decisión de dejar la escuela. Esta comparación que hace Samira entre la ciudad y el pueblo, le permitió reivindicar sus raíces y preocuparse por la pérdida de valores como la solidaridad, la identidad, el proyecto en común y el arraigo. Esto lo podemos constatar tanto en el audio de los dos documentales, donde la gente mayor se encarga de transmitir su saber y en el mismo se comprende los valores comunitarios: la solidaridad que existía anteriormente, el arraigo a la tierra y la identidad con el entorno. Se puede ver cómo existía un proyecto común entre los habitantes de la comunidad.

Será en esta diferencia entre el centro y la periferia del pueblo, entre el contacto con la ciudad y el pueblo lo que hace que dentro de la autorrepresentación encontremos una representación de la comunidad que se comparte entre el video y el pueblo mismo y otra parte que desde la subjetividad de Samira delimita el tiempo de comunidad que quiere retratar (la más rural) y el sentido comunitario que quiere rescatar (el de la gente grande). De esta manera la urbanización está muy poco presente en los videos de Samira. Cabe destacar que en el análisis del escenario, la urbanización no es total ni alcanza un 50% en las vialidades, la arquitectura o la ingeniería pero, en voz de la propia Samira, la urbanidad ha trastocado a una generación anterior a ella y de ahí el cambio que ha sufrido el pueblo. Se trata de una forma de vida más urbanizada por el contacto que se tuvo con la ciudad y que trata de ser imitada

por esta generación. La urbanización será un proyecto que se busca instalar en el pueblo y que detona más el sentimiento individual que el comunitario.

La representación es una producción de sentido y esta producción de sentido se da siempre en relación con el otro, es decir, cuando uno representa se autorrepresenta de alguna forma. En el caso de Samira hay muchos elementos identitarios en sus ideas y en las formas simbólicas realizadas que nos hablan de una representación comunitaria al tiempo que es una autorrepresentación. A pesar de que cierto sector de la comunidad no comparta su idea sobre la comunidad, el horizonte simbólico que comparte con ellos nos muestra un espacio-temporal compartido donde los procesos de urbanización han ido del centro a la periferia y han alcanzado los espacios más alejados del Distrito Federal, en este caso, las montañas de Xochimilco.

Sin embargo, es de resaltar la delimitación que hace Samira de su comunidad dado que el espectador no tiene contacto con las diferentes visiones de la comunidad sino que conoce la forma en que Samira interpreta la misma. El espectador, principalmente en el primer video, supondría que El pueblo es casi enteramente rural dando una visión sesgada de la misma. Ya en el segundo video, dado que se desarrolla por el centro del pueblo, se puede ver más el proceso de urbanización, sin embargo se enfoca en lo que fue y se quiere rescatar más que en lo que es. La narrativa y argumentos expuestos pretenden una objetividad, en el sentido de que plasman la vida comunitaria del pueblo sin alusiones explícitas de actuación o ficción. Esto plantea una lectura preferente de los videos. Lo expuesto en el video es la totalidad de la comunidad. No maneja diversos puntos de vista al respecto de la cocina culinaria ni ante la problemática de la pérdida de los usos y costumbres o de la importancia de la memoria histórica. Todos en los videos, concuerdan con la idea de que se están perdiendo los usos y costumbres y con la importancia de preservarlos. El espectador tiene acceso a una sola posición respecto a la pérdida de los valores comunitarios pero tiene peso dado que viene de la generación más antigua viva de la comunidad. Sin embargo, el hecho de que no haya opiniones que nos den el panorama amplio de la discusión sobre lo rural y lo urbano, el video es una visión parcial de la comunidad. Samira deja claro su planteamiento como realizadora cuando se le pregunta si en esos videos ella representa a la comunidad (si habla por ellos) a lo que contesta “No, hablo por mí, pero no es para mí, es para ellos”.

Esto convierte a los videos en una herramienta cultural para hacer planteamientos políticos, no entendidos como partidos políticos o ideologías partidarias, se trata de sensibilizar a la comunidad para cambiar la tendencia de olvidar lo comunitario. De esta manera la memoria histórica no es la

recuperación de algo muerto, extinto u olvidado sino se trata de una recuperación de una memoria histórica viva que tiene su fuerza dentro de la comunidad, tanto su gente grande como sus usos y costumbres. Con la memoria histórica se trata de usarla en el presente y modificar la realidad comunitaria en la que viven actualmente. De esta manera la memoria histórica se vuelve una herramienta cultural política para la recuperación de lo comunitario en el Pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. Esto no debe entenderse como una forma de regresar a lo rural y olvidarse de lo urbano. Samira deja claro que “no es estar en contra de la urbanidad” pero sí se trata de reflexionar qué de lo urbano vale la pena retomar y qué de lo comunitario vale la pena conservar. En la entrevista, Samira es muy crítica de su comunidad justo por la pérdida de la solidaridad, la identidad y el proyecto común de los habitantes del pueblo, no de la vialidad, los carros, las casas o los servicios de telecomunicaciones. Esto no se podría entender de otra forma dado que Samira utiliza el video, que es una herramienta moderna, para detener justamente la modernidad. Es decir, mantener una idea del mundo más comunitaria y menos individual, que es justamente lo que plantea ella. Así la tecnología puede servir a lo comunitario. Ella es consciente del peso que tiene lo audiovisual para la gente, no solo para su comunidad sino para todos. En ese sentido, utilizar la herramienta del documental ayuda a las nuevas generaciones a revalorar su comunidad a partir de que “salen en la tele”.

La autorrepresentación pone en común al individuo y la comunidad en tanto Samira se asume parte de la comunidad. “todo lo que me rodea soy yo”. Así su subjetividad conecta a la comunidad a partir de la fijación de la memoria histórica en los videos. Si se trata de una recuperación de la memoria histórica desde la mirada de un protagonista de la comunidad pero en el resultado de los videos y en la aceptación de los receptores queda claro que fue capaz de captar la esencia de lo comunitario a partir de sus orígenes o raíces, donde además de tener que ver con la memoria histórica material, es decir, la iglesia, las fotos, la gente; también fue capaz de captar la esencia comunitaria del pueblo a partir de darle voz a la gente grande de Santa Cecilia Tepetlapa.

Es una recuperación como una emergencia comunitaria de una persona que ve lo que le ha sucedido al pueblo y que lucha, tanto individual como colectivamente para que el pueblo no pierda su raíz.

### **6.1.2. La lucha por la significación**

Los estudios culturales plantean que la cultura es el terreno donde se da la lucha por la significación. La producción de significados que hace Samira Gómez como una práctica cultural dentro de su comunidad

es resultado de una negociación con una serie de mensajes tanto de los medios de comunicación, la propia comunidad y los implicados en la producción de los videos documentales. Sin embargo en este circuito de la comunicación el intercambio comunicativo es desigual. En este sentido, comprender la mediación que se hace de estos mensajes es clave para interpretar la autorrepresentación audiovisual comunitaria fijada en las formas simbólicas. Si de hecho el receptor de cualquier mensaje es un sujeto activo de la comunicación al momento de que la recepción es un proceso de significación, en el caso de Samira Gómez, su práctica cultural refleja la significación de los mensajes. Es en la producción de formas simbólicas donde se plasma la significación que a su vez es producto de la mediación de los mensajes recibidos.

Si supusiéramos que las culturas populares deben dar paso hacia la modernización, a la homogeneización y que la resistencia a dejar atrás los usos y costumbres es parte de su atraso socioeconómico, deberíamos entender que las comunidades se niegan a vincular su cultura con la modernización. Sin embargo, el presente estudio sobre producciones audiovisuales realizadas por comunidades nos da una muestra de que éstas utilizan las herramientas de la modernidad para preservar su memoria histórica. No para cerrarse más al cambio cultural sino para fortalecer su identidad comunitaria, lo cual, no se opone al uso de herramientas externas a su cultura (video) como forma de comunicación. El uso del video como medio de comunicación es otro ejemplo de la negociación que hacen las personas o las comunidades entre la identidad cultural, sus usos y costumbres y su cosmovisión con la cultura hegemónica de la modernidad. El video en este caso, es un medio de comunicación moderno utilizado para preservar de manera documental, las costumbres de las comunidades. Por tanto es en el terreno de la significación donde se da la lucha de lo rural y lo urbano, dos formas de entender el mundo y eso es lo que está en juego en los videos.

En este sentido, el concepto utilizado de cultura no apela a lo originario o puro. A pesar de que la crítica que hacen al capitalismo, que atenta contra sus costumbres, los llevaría a cerrar el paso a la modernidad actuando de manera etnocéntrica con respecto a otras formas de vida (Eagleton, 2001). Esta posición posmoderna de las culturas no explica ni ayuda a comprender las negociaciones y mediaciones simbólicas que hay entre culturas, es decir, la reinterpretación que los pueblos originarios hacen de la cultura moderna y que adaptan para servir a sus propios fines. La convivencia inequitativa dentro de un mismo territorio y dentro de un marco cultural más amplio entre pueblos originarios y cultura moderna nos llevan hacia otro tipo de definición de la cultura. Por estos motivos la concepción simbólica de la cultura retomada de Geertz nos permite comprender este juego de negociaciones como

parte de la “telaraña de significaciones, donde la cultura es esa urdimbre”. La memoria histórica es una estrategia comunitaria para preservar y defender la cultura del pueblo. Una historia viva donde lo histórico está puesto en tiempo presente y es desde este frente como se negocia la cultura con la propia comunidad y con las instituciones sociales. La ciudad, material y simbólicamente les está ganando terreno a los pueblos. Incluso en la realización de formas simbólicas se puede ver las asimetrías y confrontaciones entre la organización comunal y las instituciones sociales.

## **6.2. Autorrepresentación audiovisual: la instrucción en los talleres de video**

Thompson plantea como parte de la metodología empleada para la hermenéutica profunda trabajar el análisis sociohistórico de las formas simbólicas. Por esta vía se consideran los campos de interacción donde los individuos convergen y generan sus propias dinámicas de interacción. A su vez se analizan las instituciones sociales que están involucradas en dichos campos de interacción para después analizar la estructura social resultante, es decir, la relación entre individuos e instituciones sociales.

En la comunidad logramos identificar la iglesia y la explanada del centro de Santa Cecilia como escenarios de los campos de interacción comunitario, así mismo los espacios donde se celebran las fiestas del pueblo como el día de Santa Cecilia o el día de muertos. En estos espacios la gente interactúa, se pone al día en cuestiones de la comunidad y se organiza para desarrollar estos festejos. Sin embargo, en estos espacios se observa la relación que se tiene con algunas instituciones sociales vinculadas, por ejemplo el coordinador territorial que es parte de la estructura de gobierno del Distrito Federal, el sacerdote que representa al templo de Santa Cecilia. Existe también una figura intermedia que es el mayordomo del pueblo, es decir, el encargado por el pueblo de llevar a cabo las festividades. Este tiene una relación directa con el gobierno pues representa a la comunidad pero es pagado por el GDF.

Sin embargo, dentro de los documentales, la estructura social de la comunidad no se ve reflejada. Si podemos ver de manera meramente referencial al templo y la explanada como campos de interacción pero no juega un papel importante dentro de los documentales. Sin embargo, una vez hecha la interpretación de la *doxa*, nos encontramos con un campo político de interacción en donde Samira Gómez está envuelta dentro de la comunidad. Ella no ejerce la política partidista, sin embargo es un miembro participativo dentro de la comunidad. Antes de realizar los documentales ya trabajaba con la comunidad realizando talleres de danza regional y en estos momentos se encuentra organizando los partidos de fútbol femenino en la comunidad. Por estas actividades, su relación con el coordinador



territorial y los intereses políticos de algunos habitantes de la comunidad le ha generado realizar acciones con diplomacia e inteligencia para no confrontarse directamente con estos actores políticos. Esto es importante porque Samira comenta que para la representación de su comunidad en los videos, tomó muy en cuenta cuidar que los intereses de algunos personajes de la comunidad no fueran trastocados. Por este motivo cambió la idea original de hacer un video sobre el rescate del Cerro principal del pueblo, dado que confrontaba los intereses de algunos habitantes de la comunidad. Así, decidió hacerlo sobre las recetas de cocina. Los documentales trataron de cuidar no tocar los intereses personales de nadie aunque de manera general sí se tocaron temas políticos dentro del segundo documental principalmente. Ahí hay una crítica en general a la comunidad que está perdiendo los valores comunitarios del pueblo. De esta manera, la representación audiovisual, el fijar la imagen, tiene implicaciones políticas para los realizadores y cuidar esa situación les limita lo que se puede y no se puede filmar.

Otro campo de interacción, no lo encontramos dentro de la comunidad sino dentro del contenido del video y el cual es clave para la autorrepresentación audiovisual comunitaria. Para realizar los documentales, la comunidad entra al campo de interacción educativo. Los realizadores tuvieron que pasar por talleres de instrucción para aprender a hacer videos documentales. Esto es primordial porque se trata de una serie de mensajes que van a definir el tipo de discurso audiovisual de los realizadores. Éstos no conocían el discurso audiovisual más que el aprendido por los medios masivos de comunicación. Se trata de diversas organizaciones que se vinculan con la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa a partir de sus participantes miembros de la comunidad. Las asociaciones civiles Comunicación Comunitaria A.C. y Contra el Silencio; video independiente A.C. se encargaron de la instrucción narrativa y operativa de los talleres y la producción audiovisual. Además, en el primer video la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por medio del área de Enlace Comunitario instruyó a las comunidades en el papel de la memoria histórica desde el punto de vista académico. Por su parte el Gobierno del Distrito Federal por medio de la Secretaría de Cultura y el Programa de Coinversión para el Desarrollo Social del Distrito Federal se encargaron de financiar dichos talleres, la producción y los resultados de la misma.

Para analizar este campo de interacción será importante pensar en el horizonte simbólico de los realizadores y el de dichas organizaciones. El horizonte simbólico es ese todo cultural que conforma a un individuo y al momento de conversar o construir una conversación con el lenguaje con otro individuo, estos horizontes se funden para crear un nuevo mundo. Cabe señalar que este encuentro es

desigual pues dentro del horizonte simbólico, la propia cultura define la relación que se tiene entre los implicados del discurso.

El horizonte simbólico de los realizadores no tienen el bagaje respecto al discurso audiovisual ni la producción ni las herramientas para producir videos documentales. además, su participación en este campo se da en el marco de la asistencia pública dado que son las organizaciones las que financian a las comunidades. Esta situación socioeconómica plantea tipos de relación y jerarquías en la toma de decisiones respecto a los proyectos de video documental.

Los talleres de video serán los espacios de negociación de la significación. Desde la repartición de los créditos de un documental y la jerarquía en la importancia de sus participantes hasta los derechos de autor: intelectuales, de producción y exhibición de los materiales.

Por otro lado, el horizonte simbólico de las organizaciones sociales está cimentado en el discurso de la modernidad. Como profesionales del video, el discurso audiovisual tiene o busca alcances que la comunidad no dimensiona. Por ejemplo, la calidad de los videos está pensada para circuitos de exhibición dentro de los medios masivos de comunicación como: Internet, televisión y cine. La calidad que se busca además de la exhibición está en la referencia al género documental lo que exige un tipo de discurso y un tipo de calidad en el audio y el video. Así mismo, el hecho de que tengan que justificar los recursos públicos que administran, les hace delimitar el campo de acción a partir de los lineamientos que definen las financiadoras.

En este sentido, el horizonte cultural de las financiadoras está más cercano a las asociaciones civiles que a la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa, en el entendido que el proceso de urbanización de esta última viene a la zaga y los ritmos de trabajo son distintos. Las financiadoras por su parte tiene como objetivo atender a los diferentes sectores de la sociedad vía la cultura o el desarrollo social, sin embargo, también en sus objetivos está el mostrar en resultados cuantitativos, el buen usos de los recursos económicos y este buen uso está pensado en la calidad de los resultados materiales: los videos documentales, las presentaciones públicas, etcétera. Los mecanismos que le permiten visibilizar a las financiadoras sus actividades.

Estos tres horizontes simbólicos se juntan a partir de un proyecto como este y es en los talleres de instrucción donde se asientan las bases de la relación que se dará la producción de las formas simbólicas. Como se ha identificado, esta relación se da de manera desigual en donde las financiadoras ponen los lineamientos en los que se circunscriben las actividades, las asociaciones civiles define a partir de esto la forma de trabajar con las comunidades y estas últimas aceptan o no las disposiciones de

los talleres, de esto depende su inclusión o exclusión de la asistencia pública. Samira nos dice, “si tú no sabes y te vas a poner a discutir, pues así no se llega a nada”. Esto da como resultado una relación desigual en ese campo de interacción donde las instituciones sociales tiene preponderancia vía la parte económica y las asociaciones civiles vía la instrucción que se les da a las comunidades y el usos de las herramientas técnicas para desarrollar los videos.

Samira Gómez no verbaliza la influencia que tiene en los participantes un modelo de Taller y una idea de documental. Dado que es una aprendiz queda supeditada al poder de instrucción que tienen los talleristas. Toma todo lo posible de ellos, aprende y busca la manera que eso aprendido le sirva a ella y a su comunidad. Es una especie de pacto de intereses mutuos. Por este motivo, la influencia de los talleres no está en que le digan qué hacer o qué no hacer. La historia, el guión, la edición, la dirección, la producción, todo es decisión de ellos y los operadores hacían “sugerencias” que se ponían a juicio de ella. Hasta dónde una sugerencia de la persona instruida no tiene un poder de legitimidad en sí mismo a la hora de decidir sobre lo audiovisual. Samira deja claro que ningún operador decidió sobre la historia ni sobre lo representado pero a su vez, Samira tomó en cuenta las sugerencias y las críticas al trabajo realizado. Por este motivo, podemos decir que esta mediación no afecta el contenido de los documentales pero sí la forma de ellos.

En el caso más claro es en el primer video donde los realizadores no tienen contacto con el equipo técnico para la representación. Tanto el camarógrafo como el editor son externos a la comunidad. Para Samira, este contacto con gente externa no afectó la representación, tanto sus ideas como la forma en que se vio el trabajo al final correspondió a lo que ella quería pero con respecto a la forma de representar sí. “el estilo sí fue mucho de ellos”.

Dentro del análisis estructural de las formas simbólicas, se encuentran más elementos referenciales al cine o a la televisión en el primer video, justo en el que los realizadores no están utilizando el equipo técnico. Samira nos dice que su contacto con la televisión ha sido mínimo por lo que su relación referencial era baja en términos de los medios masivos de comunicación. Su forma de acceder a tal discurso venía directamente de los videos documentales utilizados para la instrucción. Sin embargo, dentro de ellos no se encontró la referencia a “Diarios de motocicleta” ni a las películas del cine de oro mexicano.

La referencialidad es imperceptible para la directora que inclusive poco vio la televisión para tener esa influencia, no hay un acceso rápido al cine ni había mercados de películas pirata ni menos Internet. Se sabe influenciada por Planeta Siqueiros respecto a lo que se escucha, al uso del sonido para

hacer sentir. Ignora la última parte con las fotografías vivas en blanco y negro idénticas a Diarios de Motocicleta. También la entrada de telenovela con la niña en el campo en plena felicidad escuchando la música de fondo. Se puede hablar entonces de la naturalización del signo que hace que parezca desapercibido el uso del blanco y negro, el uso de la niñez y la música como un discurso ya decodificado y que genera nostalgia dado que la influencia es visible.

Dada la similitud del final de documental La sazón de mi gente con Diarios de motocicleta se puede inferir pero no corroborar que dicha forma de representar era parte del marco cultural del camarógrafo o el editor del video. Samira como tal, no relaciona dicha referencialidad sino que plantea una forma de narrar propia donde las imágenes en su cabeza sobre la comunidad y las familias fue generada como parte de su creatividad.

En el mismo video, en la primera escena vemos un estilo de narración alegórico a la magnificencia de lo rural que también tiene referencialidad al cine de oro mexicano y sus derivados dentro de la telenovela mexicana. En este caso Samira tampoco reconoce una influencia de dichos medios para hacer su trabajo. “trataba de que mi sobrina fuera yo misma de niña cuando acompañaba a mi papá al campo”. Aquí tampoco podemos saber si el estilo fue parte de la influencia dada por el camarógrafo o el editor en el momento de narrar. Lo que podemos hacer notar es la forma en que el discurso audiovisual que deviene del cine ha permeado los discursos hasta “naturalizar” la mirada.

El hecho de que el segundo video documental fuera hecho totalmente por la comunidad y que estos recursos no estén presentes nos permiten diferenciar el estilo de narrar. En el segundo video la cámara está más “suelta”. Se integra a los protagonistas, se hace cámara subjetiva y aunque no aparezca a cuadro la realizadora, la cámara dialoga con los protagonistas sin generar una interrupción o incomodidad a los mismos. Efectivamente, en este documental también hay referencialidad al discurso audiovisual establecido, que es el género documental y esto tiene relación con los talleres de instrucción recibidos donde se les enseñó la forma en que se narraba una historia desde el discurso audiovisual sin embargo no hay un referencia directa a algún trabajo conocido o reconocido por la propia comunidad.

Cabe anotar que el hecho de que la referencia al cine, al documental o a la televisión se hace presente, este no afecta la autorrepresentación de manera sustancial debido a varios mecanismos aplicados por los realizadores. En primera instancia, son ellos quienes conocen a la comunidad y por lo tanto la toma de decisiones en las escenas incluidas les pertenece a ellos. En segunda instancia la referencialidad se apoya en el momento de cinevidencia que vive México como parte de un mundo

globalizado. Esto permite que el discursos audiovisual juegue a favor para el interés de la propia comunidad en mirarse a sí misma. En tercera instancia, como lo refiere Samira Gómez, fue importante generar un vínculo de no discriminación por parte de los camarógrafos externos hacia la comunidad que estaba siendo grabada. Este vínculo permitió que los protagonistas pudieran hablar y expresar la memoria histórica que se trataba de fija en el video. Este mecanismo fue clave para que los objetivos se cumplieran pero sí afecto el estilo de la narración, dado que, incluso con este método de inclusión, los protagonistas obligaron a que el hilo conductor del documental fuese Samira como entrevistadora a cuadro. Una situación que no tuvo por qué suceder en el segundo documental debido a la cercanía de Samira con sus protagonistas y la no inclusión de factores externos. La cámara puede volverse más intimista y afecta menos la representación.

Inclusive utilizando estos esquemas narrativos, el realizador produce sus propios significados. Eso que mantienen dicho de que ellos ya saben qué es lo que quieren grabar, les permite mantener la significación. Incluso en la referencialidad se puede ver que el objetivo no es copiar sino narrar de tal manera de que se diga lo que se quiere decir, independientemente con qué mediaciones las esté haciendo. A final de cuentas, tanto Samira como las propias formas simbólicas realizadas cumplen sus objetivos principales que son la recuperación de la memoria histórica y la crítica a la forma en que la comunidad ha cambiado sus valores comunitarios.

### **6.3. Autorrepresentación audiovisual comunitaria a partir de la Mediación por intereses**

Ya se hizo mención de los horizontes simbólicos de las instancias implicadas en la realización de los videos. Estos mismos horizontes implican a su vez diferentes intereses que los motivan a relacionarse a partir de la producción de videos documentales. Para la comunidad, su interés original es la recepción de los videos por su propia comunidad, principalmente los niños y la gente mayor. Para las asociaciones civiles el interés está más enfocado en la calidad del video, en la entrega de resultados a los financiadores y generar un vínculo cooperativo con la comunidad así como la posibilidad de incluirlos en televisión. Por último, las financiadoras, dentro de sus lineamientos la parte más importantes será la transparencia en los recursos utilizados y la visibilización de los resultados finales de los talleres financiados. De esta manera, por un lado hablamos de un interés comunitario y por otro un interés de posicionamiento, ya sea en el medio audiovisual o en la ciudadanía a partir de los resultados de los videos documentales.

Estos intereses también median la autorrepresentación audiovisual comunitaria dado que la

aplicación de los recursos económicos posibilita o no, los alcances de exhibición, la calidad de los videos y el apoyo a las comunidades.

El contacto con las instituciones sociales financiadoras fue mínimo por parte de la comunidad. Quienes gestionan los recursos, las reglas de operación, las metas y los compromisos son las asociaciones civiles a partir de acuerdos legales, convenios o apoyos que deben de aplicarse a la población elegida. El contacto directo es con las asociaciones civiles. La posición de Samira es que estos son respetuosos y hay la libertad suficiente para hacer proyectos que benefician a la comunidad sin ningún tipo de coerción.

No obstante podemos hacer diferenciaciones en la forma de administrar y operar los recursos públicos por parte de las asociaciones que definen un tipo de taller y un tipo de resultados. Por ejemplo, el uso de las herramientas técnicas por parte de los realizadores (en el primer video es nulo y en el segundo está totalmente a su cargo); las estrategias para empoderar a la comunidad (en el primer video se asiste para la representación pero no se les dan insumos para replicar el trabajo una vez que termine el proyecto y en el segundo video se les dota del equipo técnico que les permite replicar el proyecto en la propia comunidad); el apoyo económico para las exhibiciones comunitarias (en el primer video se le apoyó con un cartel para la difusión en la comunidad y en el segundo no hubo ningún tipo de apoyo); y en la distribución de los videos (en el primer documental se les “obsequiaron” una cantidad mínima de videos mientras en el segundo trabajo, se les obsequiaron una cantidad fuerte de videos).

Estas diferenciaciones permiten ver el impacto que tiene la idea original de la comunidad, según las propias posibilidades de los realizadores y los beneficios que le acarrea a las asociaciones civiles y a las financiadoras. Cada uno, según sus intereses negocia los recursos aunque esto no se vea reflejado explícitamente en la libertad de creación o de decisión en torno al contenido del los videos documentales.

No obstante esta negociación no pasa del todo desapercibida para la comunidad. Samira Gómez deja claro que ella conocía la línea de cada asociación civil al momento de involucrarse en los talleres. Su posición fue de relacionarse de igual a igual con estas dado que para que las financiadores y las asociaciones tuvieran su propio beneficio sería obligado que la comunidad tuviese el propio. En este sentido, la comunidad adquiere una fuerza importante de contrapeso en esta negociación de intereses pues de ella dependen los resultados del taller.

Samira comenta que no sintió ningún mecanismo de presión o de imposición en su proceso de creación. Las reglas fueron claras y a partir de ellas se inserta en el trabajo de realización. La relación

desigual está en las decisiones respecto al uso de los recursos públicos que se dan, en sentido estricto, para ellos. Dado que no tienen injerencia en los mismos. A partir de las disposiciones hechas por las asociaciones, las comunidades se vinculan a él. No existe una construcción del proyecto de manera colectiva pero sí una construcción de los videos documentales.

#### **6.4. Autorrepresentación por el uso del equipo técnico**

Apuntamos que desde la lógica de la representación social, cuando uno hace una representación de sí mismo, necesariamente también se hace una representación colectiva. Por otro lado la autorrepresentación plantea la producción por el sujeto que se autorrepresenta. En este sentido el uso del equipo técnico de producción es importante cuando hablamos de autorrepresentación. Por un lado, el uso del equipo para las producciones audiovisuales define la autoría del trabajo final de las formas simbólicas. Quien es dueño del equipo es quien es dueño del producto final de la producción. Podemos notarlo claramente en los dos documentales realizados. Por un lado, el primer documental fue producido por Comunicación Comunitaria quien tiene, en proporción, mayor derecho legal de la forma simbólica que la propia comunidad. Ésta está contemplada dentro de los derechos de autor pero en una proporción minoritaria. Lo cual nos arroja elementos de análisis para la representación hecha. En el segundo video queda claro que la producción corre a cargo de los realizadores lo que le da los derechos de autor a la comunidad por sobre sus formas simbólicas. Estas tienen implicaciones incluso para la exhibición, venta y distribución.

En los dos casos, la autorrepresentación la observamos en la toma de decisiones respecto a lo representado. Con o sin uso del equipo técnico, los derechos intelectuales quedan establecidos desde la realización de los videos. En este caso la autorrepresentación no está determinada por el uso del equipo sino por la historia presentada y la realización de la misma

No es un asunto menor la asignación de los créditos no solo por la cuestión legal sino porque en ellos podemos materializar la relación desigual que se da en la mediación de la producción de las formas simbólicas.

Respecto al uso del equipo ya hemos enunciado las diferencias en la forma de representar y en el vínculo que se genera con la propia comunidad el hecho de que no haya sujetos externos a la propia comunidad en el momento de autorrepresentarse. En el primer video, vemos más relaciones referenciales al discurso audiovisual de los medios masivos de comunicación que en el segundo trabajo. También observamos un usos más libre y experimental en el segundo trabajo que en el primero

y por último, observamos una relación con la comunidad más empática en el segundo video, dado que la cámara subjetiva es capaz de captar los propios ojos de Samira y darnos una idea de su sentir y mirar del pueblo. En el primer trabajo no sucede así. Hay una exposición un tanto intimista de la representación pero ésta es expositiva. La cámara no es la comunidad mirando a la comunidad, sino es una mirada externa que expone la situación de la comunidad y en el uso del equipo técnico se observa.

Así mismo, también ya se anotó la diferencia del uso del equipo con el vínculo de la comunidad. En las escenas del primer trabajo, los protagonistas se representan más estáticos mientras que en el segundo documental, los protagonistas interactúan más con la cámara. En el segundo trabajo el equipo corrió a cargo de los propios realizadores. El equipo utilizado no fue rentado ni prestado sino que fue parte de los beneficios de adherirse al concurso “De la tinta a la imagen” lo que les permitió más soltura en el uso del equipo y de ahí que la cámara se arriesga más a la hora de narrar. La cámara sube escaleras, se monta en un toro, se arriesga. Samira nos dice que hay mucha libertad de acción cuando sabes que si le pasa algo al equipo no pasa nada pues les pertenece. Así ellos mismos se pueden hacer responsables del riesgo que se corre. Por este motivo, las decisiones en qué se filma y cómo se filma tiene repercusiones en la propiedad y usos del equipo técnico.

En el primer video podemos ver que la autorrepresentación se da a partir de lo representado y no a partir del uso del equipo para autorrepresentarse. Aunque Samira opina que tanto el uso o el no uso del equipo no afecta la autorrepresentación, también nos menciona una serie de ventajas de ser el dueño del equipo de grabación. Tanto la seguridad para grabar como a lo que te arriesgas grabando cuando es tuyo, como también la relación que se da con la comunidad al no haber personas externas a la comunidad que estén juzgando a los habitantes del pueblo.

El ojo de quien mira detrás de la cámara permite un tipo de acercamiento con la realidad. A pesar de no utilizar los medios técnicos en el primer documental, a Samira no le fue un problema. Para Samira, el uso del equipo no le afectó ya que aprendió de los dos procesos. En el primero aprende por imitación al observar lo que hace el camarógrafo y en el segundo está más sola en el proceso de filmación. A pesar de que en los dos talleres hay una instrucción en el uso del equipo técnico, el no acompañamiento de profesionales en el uso del equipo da acercamientos a la experiencia totalmente distintos. Samira nos dice que el tener la cámara propia le permitió más seguridad en el uso del equipo dado que si se arriesgaba el mismo era suyo. También ayudó con la relación de los entrevistados dado que los entrevistados tenían ciertas resistencias a hablar con la persona que no los conoce. Principalmente por la posición de poder que tienen quienes llegan con la cámara. Esto se puede quitar



al involucrar a los operadores en el trabajo de la comunidad. Sin embargo también ayuda respecto al tiempo que se tiene para realizar el trabajo. Los ancianos hablaban mucho y se les brindó todo el espacio para hacerlo. Más de 6 horas en una entrevista pero sin presión para cortar la conversación. Creo que esta destreza se nota de video a video. Un video más arriesgado, más “metiche” que el primer video donde todos los espacios fueron más controlables, donde las variables eran pocas. Tengo que anotar que tanto en la cámara como en la edición la directora Samira estuvo presente para tomar las decisiones.

Las posibilidades de significación se abren cuando puedes hacer uso del equipo, un ejemplo claro de esto es el uso de la cámara subjetiva como un descubrimiento por parte de Samira con el cual le dio movimiento al documental y permitió utilizar la cámara como si fuesen sus ojos. También le dio la posibilidad de grabar desde el lomo de un Toro para mostrarnos cómo mira el protagonista de dicha escena. También lo vemos al momento de grabar puesto que el tiempo se vuela de los protagonistas y no de la entrega del equipo, el costo horas-hombre. El utilizar tu propio equipo permite quedarse en las largas horas de entrevista a la gente grande de Cuauhtepic con lo cual no solo se entrevista sino que se les da su importancia y un respeto respecto a su propio pueblo. La dignificación de la gente grande está en escuchar sus historias. En este segundo video hay una integralidad y coherencia en los objetivos de la recuperación de la memoria histórica. No se corre a los tiempos de la cámara sino a los tiempos de los protagonistas. Incluso Samira nos comenta que en dicha entrevista, los realizadores lloraron porque pudieron sentir las palabras del protagonista. La cámara no fue un agente externo que limitara las emociones sino que fue un acompañante y testigo del acto.

Otra cuestión a tomarse en cuenta en el trabajo de intervención a la comunidad por parte de los talleristas para la representación. Para hablar de autorrepresentación debe existir un trabajo etnográfico serio. Las metodologías de la antropología visual nos enseñan la importancia de las estadías prolongadas en campo para comprender a las comunidades y con ellos hacer procesos de autorrepresentación ya sea con el uso o no del equipo técnico. En el segundo video, los talleristas dejan a las comunidades autorrepresentarse mientras que en el primer video, en vez de trabajar etnográficamente, sacan a la comunidad de su espacio para introducirlos a un Taller que después regresa a comunidad a autorrepresentarse. Los agentes externos no se insertan en la comunidad ni hacen el trabajo de campo. Es la pericia de los realizadores quienes logran generar la autorrepresentación a pesar de que los sujetos externos no tienen ese proceso etnográfico que les permita comprender la realidad comunitaria en la que se están incorporando.

## **6.5. La difusión: la transmisión de la Memoria Histórica por medio de las formas simbólicas.**

Dentro de la interpretación/reinterpretación de las formas simbólicas hay que retomar la discusión sobre la producción y la reproducción de un mensaje. La postura que hemos tratado tiene que ver con el proceso activo de la comunicación en el receptor quien significa a partir de su marco cultural los mensajes recibidos y esto se refleja en su práctica cultural. En nuestro caso, Samira Gómez produce un significado y lo fija en video. Sin embargo en mayor o menor medida la mediación referencial a los medios masivos de comunicación son parte de las negociaciones del sentido. Hemos trabajado ya la referencialidad directa al cine, al documental y a la televisión dentro del proceso de realización de las formas simbólicas. En este apartado lo que explicaremos está relacionado con el momento sociohistórico que vive México como país globalizado y el peso que tiene y los videos documentales realizados dentro de la comunidad en particular.

Las formas simbólicas producidas se enmarcan en un contexto social diverso. Por un lado el contexto de la comunidad es de un pueblo que está perdiendo los valores comunitarios por su contacto con la urbanidad. Por otro lado, este medio urbano está enmarcado culturalmente, desde la perspectiva de Lipovetsky por el auge del documental y la multiplicación de las pantallas. El momento en que vivimos de la explosión de la pantalla en todos los espacios le da cabida a los videos en la comunidad.

Así mismo, este auge (moda) recae en los espectadores, en los realizadores, en las financiadoras y en las asociaciones civiles. Aunque los intereses sean distintos y formulen desigualdades en la apropiación de los mensajes del discurso audiovisual y la producción de formas simbólicas. Este auge ayuda a la recepción del mismo por la comunidad. Por un lado su acceso al cine o documental en espacios públicos de la comunidad son nulos y por otro lado, dentro de sus casas el discurso audiovisual recibido por el usos del DVD, Blue Ray, Cablevisión, televisión abierta le permite a los videos realizados una cobertura y un público cautivo para dichos mensajes. Así, los realizadores tienen el campo abierto para un asimilación del contenido a través del medios de comunicación como lo es el documental. No obstante esta posibilidad no se lleva a una estrategia de difusión, crítica y reflexión de la recuperación de la memoria histórica dentro de la comunidad. Los intereses de las financiadores y las asociaciones dejan solos en esta parte a los realizadores y estos no tienen el apoyo político y económico de la comunidad (véase campos de interacción en la comunidad) para incidir de manera más directa en la comunidad.

A pesar de la avidez con que se recibieron los trabajos en la comunidad y de la muy buena aceptación del público asistente a las inauguraciones, su exhibición fue a un público pequeño, inclusive

dentro de una comunidad tan pequeña (10,000 habitantes).

El poco interés por las exhibiciones en la comunidad por parte de las asociaciones se suma a la representación social de la comunidad dentro de los medios masivos de comunicación para la poca transformación comunitaria. Recordemos que los objetivos específicos de los realizadores fueron recuperar la memoria histórica, objetivo que sí se cumplió y utilizarla para generar una revaloración de lo comunitario dentro del Pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa. A pesar de que los mensajes fueron claros y que el discurso audiovisual estuvo bien empleado, el público asistente fue menor al necesario para posibilidad una transformación de la comunidad.

La cinevidencia posibilita el uso del documental hasta en estos espacios semiurbanos pero la negociación de la significación con las diferentes instancias no ayuda a los objetivos principales de la comunidad. Los medios masivos de comunicación, nos dice Samira, ven a la gente de pueblo como ignorante y sometida. Por una parte, nos dice, esta representación de la comunidad no es cierta pero por otra parte sí, dado que la comunidad se siente menos que la gente de ciudad y está tratando de imitar a ésta para posicionarse socialmente.

Así como la instrucción en el discurso audiovisual es fundamental para la autorrepresentación audiovisual comunitaria, la inclusión en las comunidades es imprescindible para generar las estrategias de acción en la comunidad. A fin de cuentas, los recursos otorgados son para este fin y la principal preocupación de este sector es la recuperación de la memoria histórica no como un resguardo de ella sino como una herramienta política (memoria viva) para recuperar los valores comunitarios. En este sentido podemos decir que en términos de significación, la autorrepresentación audiovisual comunitaria se logra pero en términos de los objetivos puestos en esta se quedan a la mitad del recorrido comunicativo. Para generar la retroalimentación, será necesario la intervención comunitaria y el uso de los recursos públicos para tal efecto.

Las financiadores y las asociaciones logran sus objetivos y visibilizan sus resultados mientras que la nuevos videastas comunitarios, no logra que la comunicación llegue de manera sustantiva a su público y la resignificación del mismo se logra en los pocos asistentes al evento y las familias que tuvieron acceso al material gratuito que se les obsequió mano a mano.

## Conclusiones

La Autorrepresentación audiovisual comunitaria tiene varios niveles de autorrepresentación y cada uno de ellos lleva intrínseco la mediación del significado en el momento de producir las formas simbólicas. Se encontró que para llevar a cabo una autorrepresentación por el medio audiovisual que implique la memoria histórica de una comunidad se ponen en juego: 1) la mediación entre el realizador comunitario y la comunidad representada; 2) la mediación entre la cultura moderna y la cultura tradicional; 3) la mediación entre el realizador comunitario y los agentes externos a la comunidad; 4) mediación de intereses entre el realizador comunitario, las financiadoras gubernamentales y los operadores de los proyectos que pertenecen a las asociaciones civiles; 5) la mediación entre los operadores del equipo técnico y el realizador comunitario; y 6) la mediación entre los objetivos del realizador comunitario y los objetivos de los operadores del proyecto.

La primera mediación es en primera instancia una mediación del significado a nivel comunitario, es decir, que la autorrepresentación implica al individuo que la realiza y su relación con la comunidad a la cual va a representar. En ese sentido, una autorrepresentación comunitaria es a su vez una representación de la comunidad a partir de un miembro de ésta y será en la recuperación de la memoria histórica donde se vea dicha mediación.

Samira Cortés Gómez es una realizadora comunitaria que comenzó su andar por el documental a partir de su integración a proyectos gubernamentales donde se rescata la memoria histórica de la Comunidad. Su iniciativa personal obedece a un interés individual que recae en lo emocional y en lo práctico. Por un lado, la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa se está transformando a partir del contacto con el proceso de urbanización. Los usos y costumbres del pueblo están siendo trastocados de manera subjetiva por una cultura ajena a la comunidad: la cultura moderna; por otro lado, la documentalista tiene el acceso a un programa de gobierno que le permite utilizar las herramientas del video documental para recuperar los usos y costumbres que se están perdiendo. Lo individual se hace colectivo al momento de decidir qué es lo que se va a recuperar y por qué sería importante para la comunidad. Aunque se trata de una autorrepresentación que se realiza sin ser una representante (por elección popular) de la comunidad, el mensaje contenido está dirigido a ellos. Se investiga sobre la memoria histórica y se involucra a la propia comunidad en la generación de las formas simbólicas. Los protagonistas de las historias son gente del pueblo, las fotografías, las casas, los objetos, son puestos a disposición del realizador. Así, el interés personal se vuelve colectivo, la memoria individual está

conectada con la memoria colectiva, de ahí que la autorrepresentación individual sea a su vez una representación de la comunidad por lo que podemos llamarle una autorrepresentación comunitaria. En esta relación entre lo individual y lo colectivo, la investigación dilucidó el campo de acción político que debe tomarse en cuenta para la selección de lo representado en video. Samira toma en cuenta la memoria histórica que ha sido trastocada y que converge con intereses específicos de algunos miembros de la comunidad decidiendo no llevar a cabo su filmación. La autorrepresentación es producto de una mediación que parte del campo de interacción político. Estas determinaciones no se pueden encontrar con el análisis estructural de las formas simbólicas, sin embargo al cruzar la información sistematizada en la entrevista a profundidad y el análisis sociohistórico del pueblo se pudo observar la subjetividad del realizador comunitario a definir las historias a representar. Por ejemplo, es notoria la urbanización del pueblo, principalmente en el centro del pueblo. Sin embargo, dado el interés por recuperar lo que se está perdiendo, el énfasis está puesto en representar aquellas tradiciones más cercanas a un pueblo rural con poca urbanización. De lo recabado por el análisis sociohistórico, el centro del pueblo es más urbano que las periferias. Las locaciones del primer documental pasan por alto esta decisión y el segundo video se concentra, más que en mostrar esta diferencia, en la historia pasada que hay que recordar. Podemos concluir que la autorrepresentación comunitaria tiene un plano personal, donde la subjetividad se pone en juego al representar y tiene otro plano donde su marco cultural define a su vez el contenido de las formas simbólicas. Justa mente es este marco cultural el que traslada el terreno individual al colectivo pues este marco es compartido por la comunidad. Por último, la inclusión de las voces de miembros de la comunidad socializa, tanto la intención como el contenido del a forma simbólica. Sin embargo no podemos hablar de documentales plurales ya que se parte de un solo punto de vista para argumentar la posición respecto a la negativa pérdida de los valores de la comunidad.

La mediación entre la cultura moderna y la cultura tradicional se muestra en la lucha por la significación. Se trata de una posición política en el terreno de la cultura. La producción de formas simbólicas por medio del discurso audiovisual conlleva un lenguaje audiovisual moderno que se interrelaciona con el discurso de los realizadores comunitarios. De esta forma, la producción se ve envuelta en una mediación entre dos discursos que en momentos se contraponen y en otros convergen.

La lucha política respecto a la modernización del país se ejemplifica en el terreno de la subjetividad. La producción de significado es la materialización de esa lucha. Y será la reflexión sobre la identidad comunitaria donde, por un lado se muestre la conformación cultural del pueblo que les da

unidad y por otro será ese espacio que se va transformando con el tiempo al tener la imposición del proyecto modernizador. El uso de lo moderno en lo tradicional nos muestra a los pueblos como comunidades abiertas. La herramienta de comunicación no se en sí mismo el proyecto moderno a pesar de que se haya inventado y utilizado a la par que el auge de la modernidad. Se trata de una herramienta que se carga de sentido y es en esta realización donde los dos discursos, el moderno y el tradicional, se contraponen o convergen para conservar la vida tradicional. Atrás de una herramienta existe una forma de ver el mundo y ésta se filtra por medio del lente. Detrás de la cámara de video y de la máquina de edición se encuentra el instructor del discurso audiovisual, el operador del equipo técnico y el financiador de la producción. La lucha por la significación se da de manera desigual pues la memoria histórica de la comunidad debe adaptarse al lenguaje audiovisual precodificado desde la cultura moderna.

La herramienta del video escogida para recuperar la memoria histórica necesariamente conlleva a la mediación de significado entre los sujetos externos que conocen e instruyen a la comunidad en el uso tanto de la herramienta como del discurso audiovisual y entre los realizadores comunitarios que tienen un objetivo específico pero que al entrar en el proceso de producción negocian los significados con los agentes externos. El producto, la autorrepresentación audiovisual es por tanto es resultado de dicha mediación.

El campo educativo requeriría la negociación. La desigualdad en el poder no se manifiesta explícitamente sino implícitamente, es decir, la mirada instruida tiene un peso dentro de las decisiones de la comunidad. El tipo de proyecto también influye en la negociación.

Las asociaciones y las financiadoras tienen sus propias negociaciones. Se adaptan los proyectos a las políticas de desarrollo social del momento para poder obtener el financiamiento. Aunque cuiden o busquen no perder con ello sus propios objetivos.

En el caso de las comunidades sucede lo mismo. Ambas se necesitan mutuamente para cumplir sus intereses y es en ese espacio donde se negocia la significación. No es coercitiva ni impositiva la línea moderna pero es indirecta su ejecución dado que las metas planteadas deben cumplirse. La diferencia en el tratamiento de cada uno de los proyectos nos deja ver el grado de participación que cada organización permite. Así la autorrepresentación fijada es una serie de negociaciones no explícitas entre la comunidad y los agentes externos.

Por ejemplo, la autorrepresentación se ve afectada no en el contenido sino en lo estético. La referencialidad está inmersa ya en el propio discurso. Tanto el género como la forma de mirar lo

audiovisual están permeadas por la educación audiovisual. Los elementos referenciales encontrados pasan inadvertidos por el realizador pero no pueden descartarse por sí mismos. La idea del pasado como “mágico” o “puro” ha sido explotado por el cine mexicano; la pureza del campo en contraposición a la ciudad también ha sido codificado por cierta estética audiovisual. Los elementos para crear ambientes con el juego del color, la imagen fija y en movimiento se han naturalizado como signos ya interpretados. Su uso en la autorrepresentación más que en su afectación, nos muestra la convergencia y asimilación del discurso audiovisual cinematográfico que permea su uso y su significación, incluso en comunidades todavía tradicionales. No se pudo rastrear desde dónde viene el origen de la idea de incluir esta estética, sin embargo su naturalización queda manifiesta.

Autorrepresentar audiovisualmente necesariamente plantea un traslado al discurso ya codificado del lenguaje audiovisual moderno, es decir, al tipo de lenguaje al cual tenemos acceso por nuestros medios masivos de comunicación.

La diferencia entre un documental y otro permite reflexionar sobre el uso del equipo técnico como una “seguridad” de que la estética pertenezca a los realizadores y con ello una autorrepresentación menos ambigua respecto a la estética y contenido de los materiales. No obstante, la autorrepresentación es un discurso abierto dado su relación social. El peso del lenguaje audiovisual moderno permea incluso involuntariamente la forma de representar.

Se logro la autorrepresentación dada la capacidad de la realizadora de incluir y sensibilizar a los operadores y talleristas como a la propia comunidad. De esta manera se minimizó el paso de los operadores externos logrando documentales que satisficieron los objetivos comunitarios

Tal empresa requiere de fondos que permitan llevar a cabo la instrucción, el uso del equipo técnico, los operadores del equipo, la materia prima y la difusión de los videos documentales. Por estos motivos es que la producción de formas simbólicas está inserta en proyectos gubernamentales que implican a diversos actores, cada uno con sus objetivos e intereses. La producción audiovisual también media su autorrepresentación a partir de los intereses de cada uno de los actores implicados. La investigación no arrojó datos que demuestren una coerción hacia las comunidades por medio de los recursos, se trata de una mediación indirecta que queda manifestada en las diferencias de cada uno de los proyectos donde participó la comunidad. En el primero destinó a mayoría del recurso a la producción de los documentales controlando la calidad de los productos por medio de operadores profesionales parte de la asociación civil. En el segundo caso, los fondos se utilizaron principalmente en dotar a las comunidades del equipo técnico para realizar sus propias formas simbólicas. Obviamente

se trata de montos diferenciados, sin embargo estos proyectos llegan a las comunidades con objetivos preestablecidos a los cuales se ciñen los realizadores comunitarios. De ahí que los objetivos de la comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa se hayan quedado en una primera etapa (la recuperación de la memoria histórica). Para el objetivo de difundir y educar a las nuevas generaciones respecto a los valores de los usos y costumbres del pueblo quedó realizada de manera marginal.

La posición respecto a la forma de alcanzar la autorrepresentación audiovisual comunitaria también varió del proyecto “Memoria viva” al proyecto “De la tinta a la imagen”. Para el primero, la autorrepresentación puede obtenerse facilitando el proceso de autorrepresentación, es decir, no se requiere el uso del equipo técnico para autorrepresentarse sino el involucramiento y toma de decisiones por parte de los realizadores respecto al contenido de la forma simbólica. En el segundo proyecto, la importancia de utilizar el equipo técnico para la autorrepresentación es fundamental dado que parte prioritaria del proyecto fue la adquisición del equipo técnico para el desarrollo de los documentales. Queda claro que la autorrepresentación implica hacer uno mismo la representación, en el caso de lo audiovisual implica generar tanto el contenido como la forma. Existe por tanto una mediación que implica la propia herramienta con la que se produce la forma simbólica: el uso del equipo técnico para la realización de los videos documentales. Esta mediación más que entre el realizador y la herramienta es en el nivel de involucramiento entre los agentes externos y la propia comunidad para la realización técnica. Así, la participación de los realizadores comunitarios en el uso técnico conlleva implicaciones para la autorrepresentación audiovisual comunitaria. El depender de un operador externo tiene implicaciones en la manera de utilizar el equipo, el riesgo que corre y el tiempo de producción, también implica la relación del operador externo con la comunidad en el momento de entrevistar a los protagonistas de la historia. En el caso del documental que se generó con esta estrategia, la relación con los protagonistas es menos intimista y las tomas generadas son más controladas. SE cuida más la calidad de la imagen y el video a costa de la experimentación e involucramiento con la comunidad. Los tiempos de grabación fueron controlados y el trabajo de inserción del operador en la comunidad mínimo. En el segundo documental, el uso del equipo fue la estrategia para la autorrepresentación. En ella, la estética se torna más cercana a la comunidad, dado que tanto la directora como el camarógrafo eran parte de la comunidad y conocían a los entrevistados de muchos años. Las conversaciones se alargaron hasta transformarse en emociones vividas. La experimentación con el equipo y la seguridad de utilizarlo en diversas circunstancias posibilitó una cámara más dinámica y subjetiva que capta la mirada del realizador comunitario. Un buen ejemplo de lo dicho es la forma de narrar la experiencia



vivencial del pasado entre un documental y otro. En el primero se graba a una niña (quien actúa como Samira Gómez de niña) para dar la sensación de un pasado rural más apegado al campo mientras que en el segundo documental, con la cámara subjetiva la propia Samira Gómez narra sus experiencias de niña al incursionar en la iglesia del pueblo. Tanto la mirada como el uso del equipo toman un giro distinto que incide en el nivel de representación. De una imagen distancia a un acercamiento subjetivo de la imagen.

La autorrepresentación tiene el objetivo principal de comunicar una forma de entender el mundo, está dirigida a otros. En este sentido, la transmisión de las formas simbólicas culmina una parte del proceso de comunicación con la difusión de sus resultados. Aquí también se da una mediación que parte de las prioridades en los objetivos de cada actor implicado en los proyectos gubernamentales que implican la realización de formas simbólicas en video.

En este nivel de autorrepresentación no se afecta el contenido pero determina de manera unilateral la forma en que se llevan a cabo los proyectos y el papel que juega la comunidad en ellos. Los objetivos de la comunidad quedan delimitados por los objetivos del proyecto. Por ejemplo, el objetivo primordial de la comunidad (que el mensaje llegue a la comunidad) se consolidó en una sola presentación por lo que su alcance es pequeño dentro de la propia comunidad. En el caso de las asociaciones civiles, cada trabajo y cada video se convierte en capital social que permite nuevas financiaciones. Esta relación desigual en el manejo de los recursos, aunque logra la autorrepresentación, no logra incidir en su comunidad. Por un lado el poco interés de las asociaciones civiles en este objetivo como por la falta de recursos de la propia comunidad limitan la transmisión de la memoria histórica a las nuevas generaciones. El mensaje principal sobre la importancia de la identidad comunitaria se preserva (dado el soporte digital) pero se transmite a una cantidad reducida de sus pobladores minimizando el impacto de la transformación comunitaria por medio de las formas simbólicas producidas.

La investigación se planteo desde una hipótesis radical respecto a que las comunidades de pueblos originarios no pueden autorrepresentarse utilizando la herramienta del video dadas las relaciones desiguales entre éstos y los agentes externos. Sin embargo, la interpretación de las formas simbólicas interrelacionando el análisis sociohistórico del pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa, el análisis estructural de los documentales y la interpretación de la *doxa* de los realizadores comunitarios nos lleva a concluir que la autorrepresentación audiovisual comunitaria se logra pues una familia habitante de la comunidad logra captar un momento sociohistórico del pueblo que requiere de la recuperación de la

memoria histórica para revalorarse a sí misma. En otro aspecto, el discurso audiovisual sirve para este propósito y a partir de una serie de mediaciones los realizadores son capaces de utilizar el discurso audiovisual para la autorrepresentación comunitaria. Por otro lado, la referencialidad a los medios masivos de comunicación no acalla ni determina los mensajes producidos sino que con ellos se apoyan para decir lo que se quiere decir. El apoyo o no a la referencialidad no desmerece ni desdibuja los intereses de la comunidad. Por último, el contexto de la cinevidencia en esta sociedad donde se multiplican las pantallas da las posibilidades para que tanto las financiadores, las asociaciones civiles como el público de la comunidad estén interesados en el medio audiovisual como una herramienta de comunicación poderosa para la significación. Estos elementos posibilitan la lucha por el significado desde el terreno de la comunicación y la cultura. En este circuito de la comunicación desigual, el peso de la toma de decisiones en los lineamientos para generar proyectos como en las estrategias de las asociaciones para administrar recursos públicos destinados a las comunidades se reciente principalmente en el impacto de los videos documentales en la comunidad en términos de exhibición y de estrategias para utilizar el video como vehículo de transformación comunitaria que es el objetivo principal de los realizadores de la comunidad. Sin embargo, respecto a la recuperación de la memoria histórica, las estrategias posibilitaron de manera eficiente la autorrepresentación audiovisual comunitaria. Cabe resaltar que en el caso de Samira Gómez, su claridad e inteligencia para negociar intereses en una posición de desventaja, le ha posibilitado concluir con éxito sus objetivos. Su experiencia en la participación comunitaria y la relación anterior de negociación en el campo de interacción de la política comunitaria le dio bases para trabajar de manera conjunta aunque no coincidieran en todos los aspectos con las financiadoras y las asociaciones implicadas. Para cerrar el circuito de la comunicación generado en la realización de las formas simbólicas analizadas, la recepción por el público era necesaria para cumplir los objetivos de los realizadores. La transformación de una comunidad requiere no solo de la producción de formas simbólicas sino de intervención comunitaria. Estas actividades no pueden abandonarse a la pericia de la propia comunidad sino que debiesen coordinar esfuerzos no solo para exhibir los materiales sino también para incidir en la recuperación de los valores de la comunidad.

## **Anexo 1: Instrumento para el análisis estructural de las formas simbólicas audiovisuales**

Objetivo: Obtener elementos de comparación de los videos analizador para definir la representación o autorrepresentación que puede definirse desde el contenido de los materiales y con ello desarrollar las preguntas para la comunidad que nos ayuden a describir e interpretar las motivaciones, condiciones del proceso de producción para la representación o autorrepresentación de los videos resultantes.

### **Ficha técnica**

**Objetivo:** Obtener la información básica de todo material en video.

1. Créditos: Título, director, productora, camarógrafo, edición, investigación, guión, producción, formato y duración.
2. Sinopsis:
3. Descripción de los personajes:

#### **A. Memoria Histórica: Elementos de la memoria histórica rescatados en los videos producidos.**

**Preguntas generales:** ¿Qué se ve de la memoria histórica? ¿Qué se escucha de la memoria histórica?

##### **a. Contenido del video:**

**Objetivo:** Obtener la información sobre el contenido del video; una descripción de sus temas centrales y el contexto en que se obtiene el material.

4. Información del soporte o empaque del video:

Información de adquisición (comprado a quién y dónde, prestado por quién, obsequiado por quién, entrega de los realizadores; obtenido después de una exhibición en feria, cine, videoclub, presentación comunitaria, etcétera.

5. ¿Cuál es el tema tratado?
6. ¿Cuál es el público al que está dirigido?
7. ¿Cuál es el objetivo o los objetivos del video?
8. ¿La narrativa y argumentos expuestos pretenden una objetividad (maneja varios puntos de vista) o subjetiva (califica y da sólo un punto de vista)? ¿Permite al espectador tomar sus propias conclusiones?

#### **B. Elementos sociohistóricos denotados en el video.**

**Objetivo:** Encontrar los elementos sociohistóricos que se encuentran en la forma simbólica.

9. ¿Qué elementos espacio-temporales encontramos dentro del video?
10. ¿Cuáles son los campos de interacción que se muestran en el video?
11. ¿Qué instituciones sociales aparecen en el video? ¿Cuál es su relación jerárquica dentro de los créditos del video?
12. ¿Se puede describir la relación de la estructura social en el video?
13. ¿Qué medios técnicos de transmisión se utilizaron para fijar la forma simbólica y para transmitirla?

**C. Talleres formativos de video documental: Elementos de instrucción de las comunidades para la elaboración de los videos producidos.**

**D. Instituciones sociales mediadoras de la autorrepresentación audiovisual: Organizaciones, instituciones, programas, universidades implicadas en la elaboración de los videos producidos.**

**Pregunta general: ¿Qué elementos tenemos en las formas simbólicas que denotan las instituciones sociales?**

**E. Uso técnico del equipo para producir video.**

**Primera pregunta: ¿Los realizadores del video (entendidos hasta el momento como la comunidad del pueblo representada por los habitantes involucrados en su realización) utilizaron el equipo de grabación y de postproducción para realizar sus videos?**

14. ¿Existe una participación explícita de los realizadores o de la comunidad dentro del video?
15. ¿Se ha trabajado con una o con más cámaras para la realización del video?

Nota: Se manifiesta por la estructura de los créditos, por medio de las plecas y su relación con los créditos, a partir de que las entrevistas hagan explícito a los realizadores, si viene un detrás de cámaras que lo denote, una presentación del realizador en primera persona, a cuadro, en voz en of o escrita sobre la autorrepresentación, que la portada o sinopsis en caja denote la participación, cortes finales en créditos explícitos para los realizadores, una autorreferencialidad de las cámaras y/o la producción que denote a los realizadores comunitarios de manera explícita.

**F. Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación: referentes audiovisuales retomados de la experiencia audiovisual para desarrollar los videos.**

**Preguntas generales: ¿cuáles fueron sus referentes audiovisuales retomados de la experiencia audiovisual cotidiana: televisión-documental-cinematográfica para desarrollar los videos?**

**Pregunta general: ¿Existen referentes audiovisuales retomados o utilizados en los videos como: el del formato televisivo, documental o cinematográfico?**

16. ¿A qué género o formato audiovisual pertenece el video? ¿Obedece a alguno o no se puede distinguir uno en particular?
17. ¿Qué recursos narrativos utiliza el video: personajes reales o ficticios, dibujos animados, objetos animados, interpretación realista, tratamiento dramático humorístico, mudo o hablado, registros históricos, crestomatías, etcétera?
18. ¿Qué elementos decorativos o de vestuario utilizan?
19. ¿Se han respetado las leyes propias del género?
20. ¿El video se presenta como un trabajo objetivo ante la realidad o de ficción?
21. ¿Existe alguna referencia o imitación visible en la narrativa, estructura o estilo del video respecto al formato televisivo, cinematográfico o a partir del género del audiovisual?
22. ¿La referencialidad aporta o empobrece los objetivos del video?
23. ¿Existe un tratamiento original y en qué consiste?

**G. La autorrepresentación en la forma simbólica: los proyectos de memoria histórica y su traslado al video.**

**Preguntas generales: ¿cómo está narrada la historia? ¿Cuáles son los elementos de autorrepresentación que hay? ¿Los realizadores tomaron decisiones sobre lo que se grababa o no; sobre lo que se narra o no; sobre cómo se representaba o no? ¿Se ve instrucción externa? ¿Qué influencia tienen? ¿El video demuestra una instrucción profesional para su realización?**

24. ¿El uso de la cámara muestra un manejo profesional del camarógrafo?

Nota: Esto puede saberse analizando si existen variedad de ángulos, de tomas, calidad en la composición, el enfoque, la estabilidad de la cámara, etcétera, el usos discriminado del zoom, la correcta iluminación (natural o artificial), .

25. ¿el video muestra una narración bien estructurada?

Nota: La estructura e la historia nos puede dar elementos para interpretar una pre-elaboración de un guión o escaleta para su realización.

26. ¿Se trata de una edición con calidad técnica?

Nota: Uso de transiciones, cortes precisos, etcétera.

**Autorrepresentación audiovisual comunitaria:**

**Objetivo:** Explicar las conclusiones que arroja el análisis estructural de los videos respecto a la autorrepresentación de los videos y definir si los elementos analizados se encuentran dentro de la época contemporánea audiovisual planteada por Lipovetsky.

27. ¿Podemos considerar a estos videos parte del lenguaje cinematográfico actual vinculado a la sociedad hipermoderna (Imagen exceso, imagen distancia e imagen multiplégica)?
28. ¿Se puede relacionar explícitamente la autorrepresentación de los realizadores con la representación de la comunidad mostrada en el video?
29. ¿De qué manera apoyan u obstaculizan medios técnicos para producir y postproducir el video respecto a la objetividad de la realidad comunitaria?
30. A partir del análisis realizado ¿cómo es la autorrepresentación que denota el video?

## **Anexo 2: Entrevista a profundidad**

Entrevistada: Realizadora Samira Cortés, comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.

Sesión 1:

Los proyectos de video y los talleres de memoria histórica.

*La idea o proyecto previo con el cual se entra a hacer video.*

*El pueblo de Santa Cecilia Tepetlapa:*

1. ¿Qué te hace sentir tu Pueblo?
2. ¿Por qué te gusta vivir aquí?
3. ¿Cuáles son sus elementos mas identitarios?
4. ¿Cómo es la gente de Tepetlapa?
5. ¿Cuéntame algo que recuerdes que te haya hecho querer más a tu pueblo?
6. ¿Cuáles consideras que son los lugares más importantes o más visitados o más representativos del pueblo?
7. ¿Hay algo que no te guste?
8. ¿Qué cosas le quitarías a tu pueblo?
9. ¿A qué se debe eso que no te gusta, cuáles son sus razones por las que surge esto que no te agrada?
10. ¿Qué diferencias encuentras entre tu pueblo de niña a tu pueblo del día de hoy?
11. ¿Qué opinas de la ciudad, comparándola con tu pueblo?
12. ¿Crees que haya influido el acercamiento de la ciudad a tu pueblo o que no ha cambiado?

*La memoria histórica*

13. Antes de comenzar a hacer un proyecto de documental, existía un interés previo, una motivación, una razón, una necesidad que les preocupaba respecto a su comunidad, su pueblo, su gente. ¿Qué motivaciones los llevaron a meterse a hacer video documental?
14. ¿Había problemáticas o necesidades de la comunidad que le hayan hecho pensar en el video?
15. ¿Cuándo pensaron en hacer video, qué ideas tenían para preservar la memoria histórica?
16. ¿Qué cosas les parecen fundamentales de la memoria histórica de su pueblo?
17. ¿Qué elementos merecen, desde su idea, mostrarse en un video?

*El proyecto de video (la sazón de mi gente):*

18. ¿De quién fue la idea de hacer el video sobre ese tema?

¿Qué cosas merecen la pena de hacerse un documental?

1. ¿Si sí, tuvieron dificultades para llevarlo a cabo?
2. ¿Cómo se vincularon a hacer video documental?
3. ¿Ustedes tenían un proyecto previo de documental o ya dentro del proyecto nació la idea?
4. ¿Si sí lo tenían previamente, en qué consistía su proyecto? ¿De qué se trata su video?
5. ¿A quién están dirigidos los documentales?
6. ¿En quién pensaron para hacer estos trabajos?
7. ¿Por qué utilizar el video, por qué no pensaron en radio o en una revista?
8. ¿Qué cosas buenas les da utilizar el video? ¿qué ventajas le encuentras a hacer video?
9. ¿De qué se trataba el taller que tomaron?
10. ¿Recuerdas qué les enseñaban?
11. ¿Y cómo les enseñaban, cómo aprendieron a narrar una historia y luego hacerla un video?
12. ¿Cómo aprendieron a hacer documental?
13. ¿Cómo aprendieron a representar la memoria histórica de su pueblo en el video?
14. ¿Y cuál fue su participación en el taller? ¿Cuál era la participación que ustedes tenían?
15. ¿recuerdas si les pasaban películas o videos para aprender?
16. ¿Recuerdas qué documentales les pasaban?
17. ¿Cómo involucraron a más personas del pueblo en el video?
18. ¿Les fue difícil pasar una idea que tenían al papel? ¿y luego al video?
19. ¿Qué es lo más importante que recuerdas de los talleres que haya sido significativo para tu proyecto?
20. ¿de qué forma influyó en ti y en tu trabajo que dentro del taller hubiesen mas comunidades haciendo sus propias historias? <te entiendo de que fue positivo que hubiera más comunidades en ese proceso>
21. ¿Recuerdas si coincidían los intereses de las comunidades con los intereses de los talleristas?
22. ¿En el caso de ustedes, coincidían las ideas de ustedes con las de los talleristas o alguna vez tuvieron que negociar lo que se iba a pasar en los videos?
23. ¿En caso de que se haya dado negociación, consideras que esta fue benéfica o perjudicial para la idea original que tenían?
24. ¿Cuáles son las deficiencias que sentiste de los talleres en su relación con ustedes las



comunidades?

25. ¿Qué les recomendarías ahora que ya sabes hacer video para que su trabajo mejorara?
26. ¿Cómo fue el trato que recibieron como comunidades dentro del Taller?
27. ¿Consideras que había libertad para crear su historia?
28. ¿Cómo fue la asistencia o la orientación respecto a la elaboración de tu trabajo?

Los talleres previos a la elaboración de los videos (“Miradas Jóvenes, miradas de mi pueblo”).

1. ¿De qué se trataba el taller que tomaron?
2. ¿Recuerdas qué les enseñaban?
3. ¿Y cómo les enseñaban, cómo aprendieron a narrar una historia y luego hacerla un video?
4. ¿Cómo aprendieron a hacer documental?
5. ¿Cómo aprendieron a representar la memoria histórica de su pueblo en el video?
6. ¿Y cuál fue su participación en el taller? ¿Cuál era la participación que ustedes tenían?
7. ¿recuerdas si les pasaban películas o videos para aprender?
8. ¿Recuerdas qué documentales les pasaban?
9. ¿Cómo involucraron a más personas del pueblo en el video?
10. ¿Les fue difícil pasar una idea que tenían al papel? ¿y luego al video?
11. ¿Qué es lo más importante que recuerdas de los talleres que haya sido significativo para tu proyecto?
12. ¿de qué forma influyó en ti y en tu trabajo que dentro del taller hubiesen mas comunidades haciendo sus propias historias?
13. ¿Recuerdas si coincidían los intereses de las comunidades con los intereses de los talleristas?
14. ¿En el caso de ustedes, coincidían las ideas de ustedes con las de los talleristas o alguna vez tuvieron que negociar lo que se iba a pasar en los videos?
15. ¿En caso de que se haya dado negociación, consideras que esta fue benéfica o perjudicial para la idea original que tenían?
16. ¿Cuáles son las deficiencias que sentiste de los talleres en su relación con ustedes las comunidades?
17. ¿Qué les recomendarías ahora que ya sabes hacer video para que su trabajo mejorara?
18. ¿Cómo fue el trato que recibieron como comunidades dentro del Taller?
19. ¿Consideras que había libertad para crear su historia?
20. ¿Cómo fue la asistencia o la orientación respecto a la elaboración de tu trabajo?

21. ¿Qué encuentras de diferente en una y otra experiencia?
22. ¿Cuál consideras que era el método de uno y el método del otro?
23. ¿Cuál consideras que facilitó más tu trabajo de memoria histórica?
24. ¿Respecto a la libertad para crear, como consideras el trabajo de uno y otro Taller?
25. ¿Cuáles serían las desventajas de trabajar con Comunicación Comunitaria y con Enlace Comunitario?
26. ¿Cuáles consideras que son sus ventajas?
27. ¿Cuáles serían las desventajas de trabajar con Contra el Silencio todas las voces y la Secretaría de Cultura?
28. ¿Cuáles serían sus ventajas?
29. ¿Para esta primera parte de la entrevista, te gustaría agregar algo ahora que estamos a punto de terminar?

Entrevistada: Realizadora Samira Cortés, comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.

Sesión 2:

El análisis sociohistórico y uso técnico del equipo.

Videos: “La sazón de mi gente” y “Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo”

Video: “La sazón de mi gente”

A. Instituciones sociales mediadoras de la autorrepresentación audiovisual: Organizaciones, instituciones, programas, universidades implicadas en la elaboración de los videos producidos.

a. El análisis socio-histórico: las instituciones sociales.

*a.i. Comunidad*

*a.i.1. Instituciones vinculadas al documental de la comunidad.*

*a.ii. Forma simbólica*

*a.ii.1. Papel de las instancias que apoyaron la realización de los videos.*

19. ¿Qué relación tuviste con la Secretaría de Cultura?
20. ¿Consideras que esta instancias tuvo algún peso en la autorrepresentación audiovisual que realizaron?
21. ¿Qué relación tuviste con la organización Contra el Silencio Todas las Voces?
22. ¿Consideras que esta instancias tuvo algún peso en la autorrepresentación audiovisual que realizaron?
23. ¿Qué relación tuviste con el Programa de Coinversión Social?

24. ¿Consideras que esta instancias tuvo algún peso en la autorrepresentación audiovisual que realizaron?
25. ¿Qué relación tuviste con la UACM por vía Enlace Comunitario?
26. ¿Consideras que esta instancias tuvo algún peso en la autorrepresentación audiovisual que realizaron?
27. ¿Qué relación tuviste con la organización Comunicación Comunitaria?
28. ¿Consideras que esta instancias tuvo algún peso en la autorrepresentación audiovisual que realizaron?
29. ¿Sintieron que había limitantes en el apoyo que condicionara o afectara una realización libre?
30. ¿Consideras que existió un respeto a la historia, es decir, a lo que se quería recuperar en video?
31. ¿ Consideras que existió un respeto Respecto a la forma de narrar el video?
32. ¿ Consideras que existió un respeto Respecto a la forma de utilizar el equipo técnico?
33. ¿ Consideras que existió un respeto Respecto a la selección de las imágenes que estarían en el video?

B. La autorrepresentación en la forma simbólica: los proyectos de memoria histórica y su traslado al video.

a. El análisis sociohistórico: la estructura social.

*a.i. La Comunidad*

*a.i.1. Las relaciones de poder que hay en la comunidad.*

a.ii. La forma simbólica

a.ii.1. El proyecto de video documental dentro del Taller.

34. ¿Cómo se fue armando la historia?
35. ¿Qué dificultades tuviste para armarla?
36. ¿Tuviste que utilizar personajes reales o actores para tu historia?
37. ¿Son personajes o son protagonistas los entrevistados en los videos?
38. ¿Cómo fue la selección de estos protagonistas, cómo los convenciste de participar?
39. ¿Esta historia que habla del pasado, podría pensarse que está en el presente, es decir, se trata de retratar cómo fue el pueblo o cómo es al día de hoy?
40. Estas historias las conocen la gente en la actualidad o es información nueva, es decir, historias que no conocían y que conocen a partir de este trabajo?

41. ¿tú elegiste lo que se ve en el video o tuviste que negociarlo con los talleristas?
42. ¿Esta negociación fue benéfica para el video o fue perjudicial?
43. Tu elegiste las preguntas que se le harían a los entrevistados?
44. ¿Tú elegiste la edición?
45. ¿por qué no incluye su parte más urbanizada?
46. ¿Consideras que la memoria histórica que se retrata en el video es una añoranza de un pueblo que fue y está yéndose o es algo actual que refleja lo que es la comunidad al día de hoy? ¿Por qué?
47. ¿Ustedes hicieron el guión? <cuando digo ustedes, quiénes>

a.ii.2. Uso técnico del equipo para producir video.

48. ¿Cuál fue tu participación respecto al uso del equipo (cámaras, edición, iluminación, audio)?
49. ¿Hicieron cámara? ¿Cuenta la experiencia?
50. ¿Utilizaron luces? ¿Cuenta la experiencia?
51. ¿Utilizaron la editora? ¿Cuenta la experiencia?
52. ¿Ustedes calificaron las imágenes? ¿Cuenta la experiencia?
53. ¿Hicieron producción?
54. ¿Cuál fue el papel de las instituciones en el uso del equipo?
55. ¿Consideras que el no uso del equipo afecta a la autorrepresentación de la comunidad?
56. ¿Consideras que el no uso del equipo beneficia a la autorrepresentación de la comunidad?
57. ¿Quién realizó la edición de los del video?
58. ¿Crees que fue importante que estuviera a cargo de ellos o de ustedes y por qué?
59. ¿Quién realizó la calificación de las horas grabadas para el video?
60. ¿Crees que fue importante que estuviera en tus manos o que estuviera en las suyas y por qué?

Video: “Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo”

b. El análisis sociohistórico: la estructura social.

*b.i. La Comunidad*

*b.i.1. Las relaciones de poder que hay en la comunidad.*

b.ii. La forma simbólica

b.ii.1. El proyecto de video documental dentro del Taller.

61. ¿Cómo se fue armando la historia?
62. ¿Qué dificultades tuviste para armarla?
63. ¿Tuviste que utilizar personajes reales o actores para tu historia?
64. ¿Son personajes o son protagonistas los entrevistados en los videos?
65. ¿Cómo fue la selección de estos protagonistas, cómo los convenciste de participar?
66. ¿Esta historia que habla del pasado, podría pensarse que está en el presente, es decir, se trata de retratar cómo fue el pueblo o cómo es al día de hoy?
67. Estas historias las conocen la gente en la actualidad o es información nueva, es decir, historias que no conocían y que conocen a partir de este trabajo?
68. ¿tú elegiste lo que se ve en el video o tuviste que negociarlo con los talleristas?
69. ¿Esta negociación fue benéfica para el video o fue perjudicial?
70. ¿Tú elegiste las tomas con la cámara?
71. ¿Tú elegiste las preguntas que se le harían a los entrevistados?
72. ¿por qué no incluye su parte más urbanizada?
73. ¿Consideras que la memoria histórica que se retrata en el video es una añoranza de un pueblo que fue y está yéndose o es algo actual que refleja lo que es la comunidad al día de hoy? ¿Por qué?
74. ¿Ustedes hicieron el guión? ¿Cuenta la experiencia?
75. ¿Ustedes hicieron la investigación? ¿Cuenta la experiencia?

b.ii.2. Uso técnico del equipo para producir video.

76. ¿Cuál fue tu participación respecto al uso del equipo (cámaras, edición, iluminación, audio)? <y lo hicieron con las cámaras que les dieron o lo hicieron primero con la cámara de ellos y luego ya les dieron las cámaras>
77. ¿Por qué decidieron salir a cuadro en el video o no fue intencional? ¿Cuenta la experiencia?
78. ¿Qué se siente estar a cuadro, ser la entrevistadora? ¿Cuenta la experiencia?
79. ¿Hicieron cámara? ¿Cuenta la experiencia?
80. ¿Utilizaron luces? ¿Cuenta la experiencia?
81. ¿Utilizaron la editora? ¿Cuenta la experiencia? <qué te pareció editar, difícil>
82. ¿Ustedes calificaron las imágenes? ¿Cuenta la experiencia?

83. ¿Hicieron producción?
84. ¿Cuál fue el papel de las instituciones en el uso del equipo?
85. ¿Consideras que el no uso del equipo afecta a la autorrepresentación de la comunidad?
86. ¿Consideras que el no uso del equipo beneficia a la autorrepresentación de la comunidad?
87. ¿Quién realizó la edición de los del video?
88. ¿Crees que fue importante que estuviera a cargo de ellos o de ustedes y por qué?
89. ¿Quién realizó la calificación de las horas grabadas para el video?
90. ¿Crees que fue importante que estuviera en tus manos o que estuviera en las suyas y por qué?

Entrevistada: Realizadora Samira Cortés, comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.

Sesión 3:

Referencialidad de MMC y transmisión de los videos.

Videos: “La sazón de mi gente” y “Miradas jóvenes, miradas de mi pueblo”

C. Referencialidad de los Medios Masivos de Comunicación: referentes audiovisuales retomados de la experiencia audiovisual para desarrollar los videos.

*a. El análisis sociohistórico: medios técnicos de transmisión*

*a.i. Comunidad*

*a.i.1. Acceso a los MMC (cine, televisión, documental)*

*b. Forma simbólica*

*b.i. Influencia de los MMC.*

91. ¿El trabajo que hiciste lo consideras documental o ficción? ¿Por qué?
92. ¿A qué genero o formato audiovisual pertenece el video?
93. ¿Hay puestas en escena? Si las hay, ¿crees que eso afecta la autenticidad del trabajo que realizaron?
94. ¿Te inspiraste en algún documental para narrar el video? ¿Qué documental?
95. ¿Te inspiraste en algún programa de televisión para hacer tu trabajo? ¿Qué programa?
96. ¿Te inspiraste en alguna película para hacer tu video? ¿Qué película?
97. Si sí, ¿de qué manera influyó en la elaboración de tus videos?
98. ¿Consideras si ayuda o perjudica a los videos la referencialidad de los MMC?
99. ¿Crees que los MMC tienen una idea o prejuicio de lo que son los pueblos originarios?

100. ¿Cómo es esta representación?
101. ¿Qué opinión tienen sobre los pueblos?
102. ¿De qué manera lo haces?
103. ¿Afecta en la recepción de los videos la comparación con los MMC?
- b.ii. Soporte material de los videos.*
  - b.iii. Distribución de los videos.*
  - b.iv. Exhibición de los videos.*
104. ¿Qué salida tuvieron los videos que hiciste?
105. ¿Quién pudo verlos?
106. ¿Qué alcance tuvieron estos videos pensando socialmente?
107. ¿Se pasaron en la televisión, cine clubs, eventos comunitarios?
108. ¿Se vendieron, regalaron o distribuyeron copias del mismo?
109. ¿Crees que las expectativas que tuvieron las instituciones influyó mucho en el resultado de los videos?
110. ¿Al final... para quién terminaron siendo estos videos?
111. ¿Recibiste alguna retribución económica por los mismos?

## Referencias

- Audefroy, J. (2004). "Estrategias de apropiación del espacio por los indígenas en el centro de la Ciudad de México" en Ciudad, pueblos indígenas y etnicidad (págs. 249-286). Distrito Federal: UCM.
- Barbero J. M. (2001). De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía, 6ª ed., México: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1989). La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía, España: Paidós Ibérica.
- Breschand, J. (2004). El documental: la otra cara del cine, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cassirer, E. (1963). Antropología filosófica, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cerrato J. y Palmonari A. (2007). Representaciones sociales y psicología social. Comportamiento, globalización y posmodernidad, España: Promolibro
- Comisión Nacional para los Pueblos Indígenas (2009). "Objetivo general", recuperado el 15 de julio de 2009 en [http://www.cdi.gob.mx/ini/ini/progra08\\_2.html](http://www.cdi.gob.mx/ini/ini/progra08_2.html)
- Córdova, A. Y Zamorano, G. (2004). "Mapeando Medios en México: Video Indígena y comunitario en México", en National Museum of the American Indian, recuperado el 21 de diciembre de 2011 en <http://nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm>
- Cortés, S. (Directora). (2006). "La sazón de mi gente del ayer en la actualidad" en Memoria Viva de Xochimilco y Tláhuac [DVD], México: UACM, Comunicación Comunitaria, Comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa.
- (2008). "Miradas Jóvenes, miradas de mi pueblo" en De la tinta a la imagen: memorias y tradiciones de mi Ciudad [DVD], México: Comunidad de Santa Cecilia Tepetlapa, Secretaría de Cultura y Contra el Silencio Todas las Voces A.C. Delegación Xochimilco (2011). "Escuelas", Recuperado el 15 de junio de 2011 en <http://www.xochimilco.df.gob.mx/servicios/escuelas.html>
- Dirección general de equidad para los pueblos indígenas y comunidades étnicas (2010). "Programa de Celebraciones del bicentenario de la independencia y centenario de la revolución en los pueblos originarios del D.F.: Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las comunidades". Recuperado el 30 de febrero del 2010 en <http://www.transparencia2008.df.gob.mx/work/sites/Transparencia/resources/LocalContent/255/8/padronBicentenario.pdf>
- Eagleton, T. (2001). La idea de cultura, España: Paidós.



- Fecé, J. L. (2000). *El circuit de la cultura: Comunicació i cultura popular*, Barcelona: UOC
- Ferrés, J. (1992). *Video: educación*, Barcelona: Paidós.
- Ferraris, M. (2002). *Historia de la Hermenéutica*. México: Siglo XXI editores.
- Flores, C. (2007) “La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico” en *Nueva Antropología*, XX (67), 65-87.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y Método I*, Salamanca: Ediciones sígueme.
- Garzón L, E. (2002). “Xochimilco, hoy” en *Gobierno del Distrito Federal recuperado el 20 de octubre de 2010 en [www.xochimilco.df.gob.mx/turismo/colores\\_aromas.html](http://www.xochimilco.df.gob.mx/turismo/colores_aromas.html)*
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Paidós Básica.
- (2003). *La interpretación de las culturas* (Nueva York 1973), Barcelona: Gedisa,
- Gramsci, A. (1999) *Introducción a la filosofía de la praxis*. México: Fontamara.
- Gobierno del Distrito Federal (2006-2007). “Santa Cecilia Tepetlapa” en *Pueblos originarios de la Ciudad de México*. Recuperado el 30 de febrero de 2010 en [http://www.pueblosoriginarios.df.gob.mx/santa\\_cecilia\\_tepetlapa/inicio.html](http://www.pueblosoriginarios.df.gob.mx/santa_cecilia_tepetlapa/inicio.html) y [http://www.pueblosoriginarios.df.gob.mx/santa\\_cecilia\\_tepetlapa/tradiciones\\_y\\_costumbres.html](http://www.pueblosoriginarios.df.gob.mx/santa_cecilia_tepetlapa/tradiciones_y_costumbres.html)
- Gomezcésar, I. (2008). “Los pueblos originarios de la Ciudad de México” en *Crónicas de los pueblos originarios* (pp. 13-24). México, Distrito Federal: UACM.
- Hall, S. (1972-79). "Codificar y decodificar" en *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies* [Trad. Alejandra García Vargas], Londrés: Routledge y The CCCS University of Birmingham. Recuperado en [http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/10/hall\\_s\\_codificar\\_decodificar.pdf](http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/10/hall_s_codificar_decodificar.pdf)
- Hernández, O. (1998). “La fotografía como técnica de registro etnográfico” en *Cuicuilco*, 6 (13), 31-51.
- INEGI (2005). “Xochimilco” en 1.6
- Lipovetsky, G. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lozano, J. C. (2007). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, 2a ed., México: Pearson Educación.
- Martín B., J. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, 2a ed., México: Gustavo Gili.
- Mc Quail, D. (2001). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. México: Paidós.

- Mora, T. (2007). "Los pueblos originarios en los albores del siglo XXI" en Los pueblos originarios de la Ciudad de México: Atlas etnográfico (pp. 23-42). México, Distrito Federal: INAH.
- Paniagua, K. (2007). El documental como crisol, México: CIESAS.
- Payne, M. (2002). Diccionario de teoría crítica y estudios culturales, Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, P. (2004). Tiempo y narración, 5ª ed., México: Siglo XXI editores.
- Romer, M. (2005). "Persistencia y pérdida de la identidad étnica en la generación de los hijos de inmigrantes indígenas en el área metropolitana de la Ciudad de México" en Urbi indiano: la larga marcha a la ciudad diversa (pp. 227-248). México, Distrito Federal: UACM.
- Salazar, A. M. (1997). Antropología visual, México: UNAM: Instituto de investigaciones antropológicas.
- Santagada, M. Á. (2004). Paternalismos Huérfanos: comunicación, democracia, globalización. Buenos Aires: Eudeba.
- Silverstone, R (2004). ¿Por qué estudiar a los medios?. Argentina, Buenos Aires: Amorrortu.
- Thompson, J. B. (1998). Ideología y cultura moderna, México: UAM.
- Vega, L. y Corona, E. (2007). "Los pueblos de la Ciudad de México y la defensa de sus recursos y territorio" en Los pueblos originarios de la Ciudad de México: Atlas etnográfico (115-127). México, Distrito Federal: INAH.
- Zamora, F. (2007). Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación, México: Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Zamorano G. (2005). "Entre Didjáz y la Zandunga: Iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del istmo de Tehuantepec, Oaxaca" en LIMINAR. Estudios Sociales y Humanísticos, Vól. III (002), 21-33 [Versión electrónica] <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74530203>