



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS**

**Producción audiovisual en Oaxaca  
a partir del Programa de Tránsito de Medios:  
los casos de Ojo de Agua y TV Tamix**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA**

P R E S E N T A

**LINA MARCELA LASSO SILVA**

TUTOR DE TESIS: **Dr. RAFAEL PÉREZ-TAYLOR ALDRETE**

Ciudad de México, mayo de 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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 DE CONTENIDOS**

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO UNO.....</b>	<b>6</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b>	
1.1 ANTROPOLOGÍA FILMADA	
1.2 ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA	
1.3 INICIATIVAS EN AMÉRICA LATINA	
<b>CAPÍTULO DOS.....</b>	<b>23</b>
<b>ANTECEDENTES</b>	
2.1 POLÍTICAS INDIGENISTAS EN MÉXICO, LA CRUZADA CIVILIZATORIA	
2.2 INICIOS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN EN PANTALLA	
2.3 PROGRAMA DE TRASFERENCIA DE MEDIOS	
2.4 INICIATIVAS EN CHIAPAS	
2.5 INICIATIVAS EN OAXACA	
<b>CAPÍTULO TRES.....</b>	<b>37</b>
<b>OJO DE AGUA COMUNICACIÓN Y TV TAMIX</b>	
3.1 ZONA DE ESTUDIO: OAXACA	
3.2 OJO DE AGUA	
3.3 TV TAMIX	
<b>CAPÍTULO CUATRO.....</b>	<b>58</b>
<b>INTERPRETACIÓN Y DISCUSIÓN</b>	
4.1 DE LA ORALIDAD A LA VISUALIDAD	
4.2 EL VIDEO ES MEMORIA	
<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>65</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>69</b>
<b>ENTREVISTAS</b>	
GUILLERMO MONTEFORTE – OJO DE AGUA	
JUAN JOSÉ GARCÍA – OJO DE AGUA	
CLARA MORALES– OJO DE AGUA	
GENARO ROJAS-TV TAMIX	
HERMENEGILDO ROJAS-TV TAMIX	
PERGENTINO PAZOS FERNÁNDEZ-CDI OAXACA	
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>93</b>
<b>SITIOS RELACIONADOS.....</b>	<b>101</b>

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo de investigación es explorar el panorama de producción del video hecho por realizadores oaxaqueños e indagar qué ha sucedido con las iniciativas de promoción y exhibición iniciadas en la década de los ochenta en esta zona. Pretendo analizar asimismo el papel que el video juega en algunas comunidades de Oaxaca, tomando al video como una tecnología que permite copiar programas y difundirlos a bajo costo y al mismo tiempo divulgar y recibir información que no es emitida por las cadenas comerciales. Mi hipótesis principal es que el video es usado como una herramienta para el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas y que hay un uso político, económico y de representación por parte de sus realizadores. A partir de las declaraciones de los realizadores entrevistados podremos establecer si es posible hablar de un *video indígena*, partiendo de la categorización empleada en México durante la época en que se crearon los Centros de Video patrocinados por el INI (Instituto Nacional Indigenista). En este sentido, cabe preguntarse si el denominado video indígena es solo el que tiene que ver con las problemáticas de los pueblos originarios o es aquel realizado en su totalidad por alguien perteneciente a un grupo indígena.

Mi interés surge después de realizar un documental en la Amazonía colombiana y pensar qué diferencia habría si las personas que retratamos se hubieran narrado a sí mismas. El mismo tema lo retoma el documental *El baile del muñeco* del antropólogo colombiano Pablo Mora, grabado en el 2004 en Puerto Córdoba y en el cual muestra a un grupo Yukuna que recibe de manos del antropólogo equipos de video y sonido para registrar una fiesta tradicional. Al concluir la experiencia, los indígenas comentan que grabar en la cámara no llama su atención pues no pretenden acumular nada, afirman que *guardar* fotos e imágenes es una preocupación propia de 'los blancos'. Desde hace ya algunos años en Colombia se gestan proyectos de video y radio en comunidades indígenas del departamento del Cauca y en el 2009 los resguardos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, inauguraron el "primer canal étnico de Colombia", TV Kankuama, un canal de televisión orientado a fortalecer el plan cultural de los indígenas agrupados en la OIK (Organización Indígena Kankuama). El canal se gestó en el 2006 gracias a la OIK y a la Comisión Nacional de Televisión que aprobó los recursos para diseñar una estación de

televisión con el objetivo de revivir tradiciones ancestrales y recuperar la lengua nativa de esta zona del país<sup>1</sup>. De la misma manera, en el 2009, el Ministerio de Cultura de Colombia y la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) entregaron a 20 proyectos de comunicación, equipos de producción como parte del Programa de Fomento a la Cultura Digital. Estos equipos concedidos en comodato pasaron a ser propiedad de las comunidades en el 2012 para continuar promoviendo espacios de participación y difusión de identidades culturales<sup>2</sup>.

En principio, pensé hacer una comparación entre las experiencias en Colombia y México, por ser este último uno de los primeros países de Latinoamérica en proponer programas de 'transferencia de medios'. Más adelante, decidí centrarme en el caso mexicano. Entablé comunicación con los integrantes del colectivo *Ojo de Agua*, realizadores de video en Oaxaca y al mismo tiempo talleristas que comparten sus conocimientos con diferentes grupos. Ellos habían participado en la propuesta del INI y conocían muy bien el tema del video en comunidades indígenas. Como egresada de Comunicación Social me interesó ahondar en el papel que la comunicación juega en los problemas de desarrollo de los pueblos y en las contradicciones y complejidades de una práctica que se da en medio de un diálogo intercultural.

Entre 1992 y 2000 el INI apoyó a más de doscientas organizaciones indígenas que utilizaron el video para diferentes fines. Sin embargo mucho del material grabado durante los talleres del Centro de Video de Oaxaca permanece sin clasificar y en formatos obsoletos; solo es posible visualizar algunos videos en las sedes de la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) pues no se cuentan con los derechos de exhibición ni de comercialización para hacerlos más asequibles al público interesado. Al mencionar los documentales realizados no podemos dejar de lado los producidos por el INI, tanto en video como en cine, en los que se hablaba del indígena desde una perspectiva gubernamental.

---

<sup>1</sup> [www.kankuamatv.blogspot.com](http://www.kankuamatv.blogspot.com)

<sup>2</sup> [www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co)

En entrevistas con los realizadores abordaremos temas como sus estrategias de trabajo, sus fuentes de financiamiento, la relación con los medios comerciales, el impacto político y social de sus producciones, y los problemas que enfrentan al realizarlas.

En el primer capítulo hablaremos de la propuesta de la antropología compartida y citaremos casos en los que diferentes grupos indígenas realizaron sus propios videos. En el segundo capítulo estudiaremos las condiciones históricas que proporcionaron el contexto para la producción de un video colaborativo en México, mencionando las implicaciones del Programa de Transferencia de Medios y los Centros de Video Indígena. En el tercer capítulo haremos un estudio de caso de los realizadores de video en Oaxaca y sus producciones y en el cuarto y último capítulo concluiremos si puede hablarse de un *video indígena*, veremos si en efecto puede hablarse de una herramienta *apropiada* (en el sentido de algo hecho propio) y cuáles son sus usos, además del interés de los realizadores por continuar grabando historias en sus comunidades. A continuación abordaremos la relación entre la antropología y los medios audiovisuales marcada por el nacimiento del documental y posteriormente el auge de la antropología visual.

Me centraré en el documental, pues como lo afirma Jean Breschand, este género ha confrontado épocas y ha registrado todo tipo de transformaciones; para él, el documental aspira a ser un medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que nuestra memoria se construye, entre olvidos y clichés<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Breschand, Jean, 2004, El documental. La otra cara del cine, Paidós, Barcelona, p. 47.

# CAPÍTULO UNO

## Marco teórico

### **1.1 Antropología filmada**

*“Documental es simplemente antropología filmada”.*  
Robert Edmonds<sup>4</sup>

En 1898, tan solo tres años después de la primera presentación del invento de los Lumière, un grupo de la Universidad de Cambridge encabezado por Alfred Cort Haddon (1855-1940), realizó la primera expedición de campo de la antropología británica al Estrecho de Torres<sup>5</sup>. Haddon, zoólogo de profesión, incluyó un cinematógrafo entre los instrumentos científicos que llevaron a campo, y como los Lumière, él y su equipo –que incluía a los antropólogos Charles Seligman y William Rivers- salieron al mundo para registrar lo que estaba ocurriendo. Esta expedición fue una de las primeras en utilizar aparatos para fotografiar y grabar sonido, lo que representó un rompimiento con las viejas prácticas de la antropología de sillón<sup>6</sup>. Aunque quedan pocos fragmentos del filme, hay similitudes con las primeras películas de los Lumière, ambos están marcados por un estilo que consiste en ‘mostrar’ más que en ‘contar’<sup>7</sup>. Así pues, la antropología y el cine, en principio, compartieron los mismos intereses: observar, describir y registrar la vida.

El cine llegó a México en 1896, por agosto de ese año los enviados de los hermanos Lumière, mostraron en Chapultepec el nuevo invento. El entonces presidente, Porfirio

---

<sup>4</sup> Edmonds, Robert, (1974), “Antropología cinematográfica” en Principios de cine documental, Coordinación de difusión cultural, CUEC-UNAM, 1990, p. 16-17.

<sup>5</sup> Islas ubicadas entre Australia y Nueva Guinea.

<sup>6</sup> Grimshaw, Anna, 1991, “The eye in the door: anthropology, film and the exploration of interior space”, en Rethinking visual anthropology, Yale University Press, Londres, p. 40.

<sup>7</sup> Grimshaw, Anna, op. cit, p. 41.

Díaz, aprovechó las oportunidades propagandísticas del cinematógrafo y se hizo filmar en cada uno de sus viajes<sup>8</sup>. En el cine de la época se retrataba el proselitismo político, como las multitudes durante la campaña de Benito Juárez en contra de Díaz filmadas por los hermanos Alva. Se filmó también a las personas saliendo de misa o de la plaza de toros, y poco a poco la transformación del país con la construcción de carreteras y la llegada de los automóviles. El cinematógrafo fue útil para respaldar la idea de progreso que quería mostrarse con las imágenes del ferrocarril o la inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec. Año tras año, se abrieron salas de cine y casas alquiladoras de películas que importaron filmes franceses para rentarlos en cines ambulantes que recorrían los estados.

En otras latitudes se dieron más coincidencias entre la antropología y el cine con las publicaciones de Bronislaw Malinowski (1884-1942), en particular *Argonautas del Pacífico*, y en el filme *Nanook el esquimal*, de Robert Flaherty (1884-1951). Ambos trabajos de 1922, eran visiones particulares del mundo; y sobretodo, celebraron un nuevo método, la importancia de vivir con 'la gente' durante un período considerable de tiempo<sup>9</sup>. Malinowski con su método de observación separó la imagen del texto dando primacía al trabajo oral y utilizando la imagen como herramienta de 'registro' o bien, con fines ilustrativos<sup>10</sup>.

Flaherty, un ingeniero de minas estadounidense, viajó a la Bahía de Hudson como explorador de una compañía ferroviaria. Allí se interesó por la vida de la gente de la zona y pasó alrededor de quince meses conviviendo con un cazador Inuit quien posteriormente encarnaría al protagonista de *Nanook*. En el documental, Flaherty describió visualmente

---

<sup>8</sup> Así todo el país tuvo oportunidad de verle caminando preocupado por los corredores del Castillo de Chapultepec o despreocupado, aunque igualmente serio, por los caminos sombreados del bosque; también paseando a caballo o con su comitiva en las fiestas patrias de 1896, o pasando revista a los cadetes del Colegio Militar, o a sus fieles rurales. Pero el país veía también otras cosas. Los cortos del solemne dictador, filmados por camarógrafos franceses enviados por Lumière, se exhibían junto con escenas típicas de la vida diaria de México, en las que se colaba, como invitado indeseable, una miseria imposible de ocultar. El periódico *El Tiempo* se lamentó el 13 de septiembre de 1896, de que en las "vistas" de la ciudad de México, "aparezcan tantos encamisados y tantos sucios". Ramírez, Gabriel, 1980, *El cine yucateco*, Departamento de Investigaciones de la Filмотeca de la UNAM, Praxis Artes Gráficas, México, p. 12.

<sup>9</sup> La autora continúa con otro paralelismo entre la antropología y el cine, al mencionar a A.R. Radcliffe-Brown y a John Grierson, quienes en sus trabajos retoman la visión funcionalista de la sociedad propuesta por Durkheim.

<sup>10</sup> Lipkau, Elisa, "La tercera Mirada, representación y performance" en *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 9, Santiago de Chile, junio 2007, p. 88-119.

las historias de personajes en lugares lejanos, promoviendo el entendimiento entre culturas que se estaban empezando a encontrar a través de la imagen; retrató la vida cotidiana en el polo, la construcción de un iglú, la caza y la pesca, el frío. El tema el hombre vs. la naturaleza fue útil para preservar en la memoria del público las costumbres de una sociedad en vías de extinción. Con *Nanook el esquimal*, Flaherty mostró un paisaje lejano, habitado por personas que vivían en condiciones climáticas adversas, narró la historia de un *buen salvaje* y su familia, retratando la lucha diaria por conseguir alimento y cobijo.

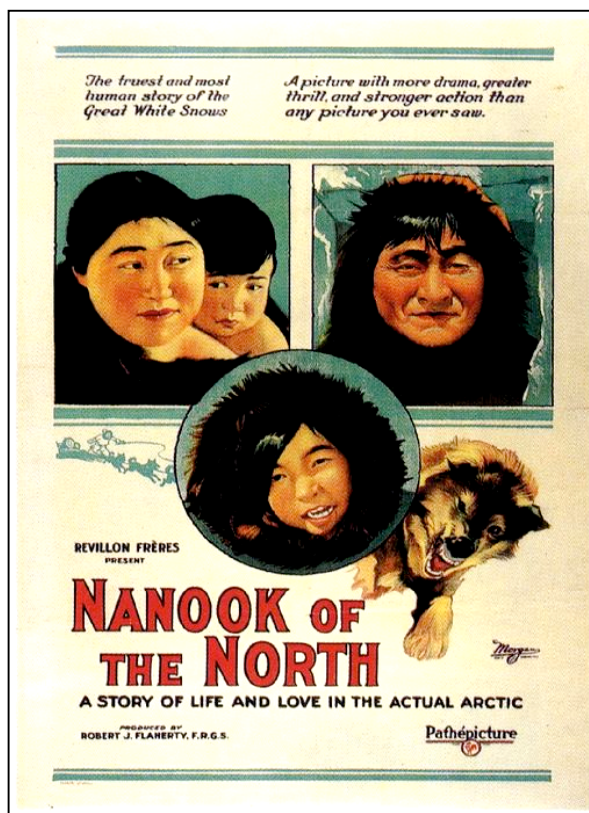


Imagen 1. Cartel de Nanook el esquimal. En su época fue un éxito de taquilla.

Flaherty, partiendo del cine, había inventado sin saberlo la observación participativa (o participante), al revelar el material que filmaba<sup>11</sup>, proyectarlo y comentarlo noche tras

<sup>11</sup> "His Inuit helpers cut holes in the ice to obtain water for processing, carried it in barrels to the hut, and strained out the deer hair that fell into it from their clothing. The "printer" was a rectangle of

noche, con Nanook y su familia, obteniendo así sus puntos de vista para el siguiente día de filmación<sup>12</sup>. De esta manera, Flaherty contribuyó estética y técnicamente al cine etnográfico, al permitir la participación activa de sus personajes. *Nanook el esquimal* recrea una cultura en complicidad con sus integrantes, pues se representa la forma de vivir de una comunidad, implicando a los filmados, que se convierten en intérpretes de su propia vida cinematográfica y no solo en objetos de curiosidad<sup>13</sup>. Flaherty comprendió la necesidad de convivir con el protagonista del filme y la comunidad, para reflejar su forma de ver el mundo. Así podemos decir que la contribución de Flaherty al documental, es también metodológica y ética. Aunque hay diversas críticas<sup>14</sup> en cuanto a la veracidad y recreación de algunas escenas de *Nanook*, no se desmerita el intento del director por filmar a un grupo, sino que se evidencia la colaboración que se generó entre ambas partes para representar una determinada forma de vida. En defensa de Flaherty, Grierson explica que sus filmes versan sobre las luchas fundamentales que dan a los pueblos su razón de ser y que a partir de él, se convierte en un principio del documental la filmación en la locación original. Respecto al trabajo de Flaherty, menciona:

“Flaherty expone mejor que nadie los principios del documental: Primero, debe dominar sus materiales desde el sitio de origen y llegar a la intimidad con ellos a fin de ordenarlos. Flaherty hace sus propias exploraciones durante uno o dos años. Vive con la gente hasta que la historia sale “de él mismo”. Segundo, hace una distinción entre la mera descripción y el drama. Se fotografía la vida al natural, pero, por la propia yuxtaposición de los detalles, se hace una interpretación de la realidad.”<sup>15</sup>

---

clear glass left on a window painted black. It corresponded to the 35 mm film frame in size and dimension. Through it the low artic sun shone.” Ellis, Jack C. y McLane, Betsy A., *A new history of documentary film*, The Continuum International Publishing Group Inc, NY, 2008, p. 21.

<sup>12</sup> Lipkau, Elisa, “La antropología compartida, el performance en la mirada de Jean Rouch” en *Revista Estudios Cinematográficos*, No. 32, México, septiembre-diciembre, 2008, p. 88.

<sup>13</sup> Breschand, Jean, 2004, *El documental la otra cara del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, p.13.

<sup>14</sup> “Su actitud se calificó como ahistórica y colonialista (Colombres, 1985) en tanto representaba a la misma civilización que irrumpiera en la calma de los itimivuits. Por otra parte, el uso de la puesta en escena fue considerada por algunos como ausencia de rigor científico en la filmación y una tomadura de pelo para los espectadores que observaban aquellos hechos como reales (Rothman, 1998).” Paniagua, Karla, 2007, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México D.F., p. 38.

<sup>15</sup> Grierson, John (1971), “Principios del documental” en *Principios de cine documental*, Coordinación de difusión cultural, CUEC-UNAM, 1990, p. 71.



*Nanook of the North* se presentó por primera vez en junio de 1922 en Nueva York, siendo un fracaso de taquilla. Posteriormente en 1964 durante el Festival de Cine de Mannheim los documentalistas propusieron a *Nanook* como la mejor película de todos los tiempos y se consideró a Flaherty como el creador del documental. Fue a partir de la segunda película de Flaherty, *Moana*, que el escocés John Grierson (1898-1972) usó la palabra 'documental' al hablar del *valor documental* de los eventos filmados en la vida diaria los polinesios. Como realizador, Grierson usó el documental para expresar ideas en pro de luchas políticas, dándole un uso social al arte cinematográfico; como productor y educador influenció la carrera de varios documentalistas, especialmente en el Reino Unido y posteriormente en Canadá con la creación de la National Film Board. El término documental se popularizó en los años 30 y diferentes autores contribuyeron a su definición. El mismo Grierson, precisaría más adelante que el documental es el *tratamiento creativo de la actualidad*, Basil Wright establece que la función del documental es de revelación, mientras Georges Franju agrega que es una forma subversiva del cine.



Imagen 2. La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, duración: 46 segundos. L'arrivée d'un train à La Ciotat, duración: 49 segundos. 1895.

Podemos afirmar que el cine nació siendo documental pues las primeras imágenes del cinematógrafo de los hermanos Lumière, mostraron escenas de la vida cotidiana de las personas, obreros saliendo de una fábrica, el desayuno de un bebé y la llegada de un tren<sup>16</sup>, fueron los filmes inaugurales presentados en París en 1895. La producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad se resumía en

---

<sup>16</sup> La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, Le Repas (de bébé), L'arrivée d'un train à La Ciotat.

las actualidades *actualités* o en las películas de viajes, los *travelogues*. Desde esos días la cámara fue testigo de la cotidianidad en las calles, atenta al movimiento y a la vida social.

Ocho años antes de *Nanook el esquimal*, se filmó otra película con aspiraciones etnográficas. En 1914 el fotógrafo norteamericano Edward S. Curtis (1868-1952), dirigió en Canadá *In the Land of the Head Hunters*. Esta producción sobre los Kwakwaka'wakw (mejor conocidos como Kwakiutl) de la Columbia Británica es el primer largometraje con actores nativos y fue presentado como un “drama de la vida primitiva en las costas del Pacífico Norte”<sup>17</sup>. A pesar de ser criticado como un retrato romántico de una cultura a punto de desaparecer, el filme revela un encuentro intercultural y retrata documentalmente algunos aspectos de la vida de este grupo como las danzas ceremoniales, su producción artística, vestimenta y arquitectura.

El antropólogo Franz Boas (1858-1942) también se interesó en los Kwakiutl. Boas estudiaba los gestos, la danza y los hábitos motores como manifestaciones de la cultura<sup>18</sup> y para registrarlos llevó a campo, en 1930, una cámara de 16 mm y un cilindro de cera para grabar el sonido. Boas inculcó en sus alumnos el uso de la fotografía como parte de la experiencia de campo pues sostenía que la tarea inmediata de la antropología era dejar testimonio de culturas en peligro de desaparición<sup>19</sup>.

Años más tarde, la etnografía y el cine se unieron gracias a los antropólogos Margaret Mead (1901-1978) y Gregory Bateson (1904-1980). Mead<sup>20</sup> alumna de Ruth Benedict (y esta a su vez alumna de Boas) y Bateson, zoólogo estudiante de Haddon, filmaron 10

---

<sup>17</sup> [www.curtisfilm.rutgers.edu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=33](http://www.curtisfilm.rutgers.edu/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=33) consultado en agosto 2009.

<sup>18</sup> Ruby, Jay, 1980, Franz Boas and early camera study of behavior. Kinesics report, <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/boas.html> consultado en junio 2009.

<sup>19</sup> En el ensayo citado anteriormente, Ruby expone que el intento de Franz Boas por usar la cámara para generar datos fue muy avanzado para su tiempo, y por lo tanto sugiere que debería ser considerado como una figura paterna de la Antropología Visual.

<sup>20</sup> Mead realizó trabajo de campo en Samoa y Nueva Guinea y escribió algunas etnografías muy populares como *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* (1928). Dos años antes de esta publicación Flaherty presentó *Moana*, que narra la historia de un adolescente en un paraíso natural samoano.

horas de material en su expedición a Bali y Nueva Guinea. Durante este trabajo de campo entre 1936 y 1939, utilizaron ampliamente la fotografía como medio para ilustrar y estudiar patrones de comportamiento en comunidades balinesas, y usaron las tecnologías de grabación disponibles para luego re-analizar las imágenes obtenidas. Juntos publicarían en 1942, *Carácter balinense. Un análisis fotográfico*, libro en el que son relevantes las fotografías y las grabaciones como instrumentos para el trabajo analítico del investigador<sup>21</sup>. De esta manera la fotografía y la imagen en movimiento fueron usadas para recoger datos posteriormente analizables. Mead afirma que:

“Como antropólogos debemos insistir en filmes y videos prosaicos, controlados y sistemáticos, que nos provean de material que pueda ser repetidamente reanalizado con otras herramientas y teorías. Muchas de las situaciones a las que nos enfrentamos, situaciones de cientos de años de historia humana, no pueden ser replicadas en laboratorios. Pero los materiales visuales y sonoros pueden ser adecuadamente recolectados, anotados y preservados, para que podamos replicarlos una y otra vez y podamos analizar laboriosamente los mismos materiales”<sup>22</sup>.

Mead y Bateson, usaron deliberadamente el filme para mostrar el movimiento y las interrelaciones holísticas de escenas complejas que podrían ser mejor presentadas en cine que descritas puramente con palabras<sup>23</sup>. Aunque desde las primeras exploraciones la imagen ha sido herramienta de registro -en principio se tomaban fotografías como prueba fehaciente de los lugares y la gente que se estudiaba, para 1900 los arqueólogos comenzaron a usar la cámara en lugar de los dibujos- el término de antropología visual

---

<sup>21</sup> De 25.000 fotografías tomadas por Bateson, 4.000 fueron escogidas, y de las cuales MacGregor, Mead, y el grupo Gesell pudieron encontrar un conjunto de patrones derivados del estudio de las fotografías [...] Es importante subrayar la sutil pero poderosa distinción de Mead: los patrones de comportamiento en este caso fueron derivados del estudio y análisis de las fotografías, no de las fotografías como un espejo mágico del patrón. Mead establece claramente: “Estas fotografías son no para probar, sino para ilustrar...” [...] “Los filmes”, escribió, “siendo un producto grupal, han probado ser más inmediatamente útiles para el análisis de una cultura que los trabajos literarios. Worth, Sol, 1981, “Margaret Mead and the shift from *Visual Anthropology* to the *Anthropology of visual communication*”, en *Studying visual communication*, University of Pennsylvania Press, Estados Unidos, p. 189-191. <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/svscom.html> consultado en junio 2009.

<sup>22</sup> Mead, Margaret, 1995, “Visual Anthropology in a discipline of words”, en *Principles of Visual Anthropology*, Hockings, Paul (ed.), Berlin & New York, Mouton de Gruyter, p. 10.

<sup>23</sup> Heider, Karl, *Ethnographic film*, University of Texas Press, Estados Unidos, 2006, p. 29.

fue acuñado después de la Segunda Guerra Mundial, y se asoció al uso de cámaras para registrar una cultura<sup>24</sup>.

Mead se preocupó por entrenar etnólogos y cineastas que pudieran realizar filmes etnográficos durante el trabajo de campo; pero en lo que falló, según Marcus Banks, fue en lograr un traslado de la antropología visual como modo de representación hecha por los antropólogos a una antropología visual como el estudio de los mundos visuales de los propios pueblos, incluyendo el papel de las representaciones dentro de un proceso cultural<sup>25</sup>. Hoy en día, además de las grabaciones y fotografías, se han incluido dentro de la antropología visual, estudios de los productos visuales de una cultura así como las condiciones para su interpretación y las complejidades dentro de procesos sociales y políticos de los que son parte<sup>26</sup>.

En este sentido, si tomamos a la Antropología Visual como una rama de la Antropología encaminada a aportar información a partir de las producciones audiovisuales de algunos grupos tendríamos que tener en cuenta que el que posee la cámara es quien registra a su manera la realidad circundante aportando su punto de vista, intereses y bagaje cultural, en otras palabras, su propia mirada sobre un hecho.

---

<sup>24</sup> Worth, Sol, op. cit., p. 192.

<sup>25</sup> Banks, Marcus y Morphy, Howard, 1997, Rethinking visual anthropology, Yale University Press, Londres, p.13.

<sup>26</sup> Banks, Marcus, op. cit.

## 1.2 Antropología compartida

*“La idea de mi película es transformar la antropología, la hija mayor del colonialismo, una disciplina reservada a aquellos con el poder de interrogar a gente sin él. Yo quiero reemplazarla con una antropología compartida. Es decir, un diálogo antropológico entre personas pertenecientes a diferentes culturas, lo que para mí es la disciplina de las ciencias humanas para el futuro.”*  
Jean Rouch<sup>27</sup>

Las fotografías y la imagen en movimiento se usaron en repetidas ocasiones para registrar datos antropológicos; los académicos de la época parecían asumir que los registros audiovisuales les servirían solo a otros académicos, así las imágenes de los cuerpos de los nativos, su comportamiento, sus movimientos, dibujos, pinturas, rituales, eran material de archivo posteriormente analizable. John Marshall, Robert Gardner, Asen Balikci, Timothy Asch y David y Judith MacDougall, fueron algunas de las principales figuras de la segunda mitad del siglo veinte que, retrataron de una manera más cercana aspectos de otras sociedades. Sin embargo, me centraré aquí en el trabajo de Jean Rouch con los africanos y franceses, el de Sol Worth y John Adair con los Navajo y mencionaré brevemente otras experiencias llevadas a cabo en América Latina.

Jean Rouch (1917-2004), se enlistó en 1941 como ingeniero civil y fue enviado al territorio francés en Nigeria. Fue allí, en África, donde en principio, usó el cine para registrar rituales y posteriormente realizó estudios en Etnología en la Sorbona. Rouch promovió el nacimiento de una corriente documental, el *cinéma vérité*, que comenzó explorando pueblos lejanos y cuya intención era provocar el sentimiento del ‘estar ahí’. Esta corriente buscó romper con los estilos propagandísticos de la época, comprometidos con la guerra. La cámara fue más que un testigo, pues interactuó con los sujetos filmados, y el cine se convirtió en una herramienta para representar la realidad y empezar a comprender lo social. Este *cine verdad* se caracterizó además, por la filmación en escenarios reales y por asumir que los sujetos responden a la provocación y presencia de la cámara.

En 1955, Rouch realizó *Los maestros locos*<sup>28</sup>, en donde aborda el tema de la posesión ritual entre los Songay, el mismo tema de su tesis de doctorado<sup>29</sup>. En *Yo, un negro*<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Citado en Ruby, Jay, 2000, *Picturing culture: explorations of film & anthropology*, University of Chicago Press, Estados Unidos, p. 1.

Rouch le mostró las tomas de la película a su protagonista y grabó sus comentarios para posteriormente utilizarlos como *voz en off* en la edición final. Así, podemos escuchar las improvisadas intervenciones de un narrador protagonista que nos habla acerca de la vida y deseos de los obreros desempleados en Treichville, Abidjan (Costa de Marfil). Los temas principales del filme son la inseguridad, la soledad, los sueños frustrados, los conflictos entre ricos y pobres; vemos dónde viven, qué comen, qué trabajos hacen, cómo pasan el tiempo libre, pero lo más significativo es que lo escuchamos en sus propias palabras, y esas palabras hablan también de cómo les gustaría ser y cómo les gustaría vivir, cuestiones poco discutidas en la etnografía escrita de esa época<sup>31</sup>. Uno de los protagonistas de *Yo un negro*, Oumarou Ganda, es un nigeriano que para el filme adopta el seudónimo de Edward G. Robinson, un personaje gangster del cine hollywoodense de los años treinta. Robinson, como los otros muchachos, llegaron a Costa de Marfil en busca de trabajo, enfrentándose al choque cultural latente en aquella colonia francesa. Él se expresa libremente, improvisando un diálogo honesto que refleja sus sentimientos en lo que se venía denominando el método del *feedback*, y en Rouch, un punto de quiebre muy importante pues afirmaba que era la primera vez que un filme se le había dado 'la parole' a un africano<sup>32</sup>.

De alguna manera, Rouch retomó la forma de trabajar de Flaherty e hizo filmes a partir de su relación con un grupo permitiéndoles a sus personajes realizar un documento propio, lo que nos remite a una concepción participativa o colaborativa del cine etnográfico. El mismo Rouch llamó a su manera de hacer cine 'antropología compartida' pues en ella el poder es compartido entre el director y quienes están frente a la cámara, permitiendo el diálogo intercultural y un intercambio audiovisual:

“Gracias a esto el etnólogo no se verá por más tiempo observando a su personaje como si fuera un insecto (dominándolos), sino como si éste fuera un estímulo para un mutuo entendimiento (dignidad). Esta clase de investigación empleando la participación total, idealista hasta donde

---

<sup>28</sup> *Le maîtres fous* fue rodado en Ghana y recibió el 'Gran Premio' en la Bienal de Cine de Venecia en 1957.

<sup>29</sup> *La religion et la magie Songhay*. 1960.

<sup>30</sup> *Moi, un noir*. 1958.

<sup>31</sup> Loizos, Peter, 1993, *Innovation in ethnographic film: from innocence to self consciousness 1955-1985*, The University of Chicago Press, Estados Unidos, p. 50.

<sup>32</sup> Loizos, Peter, op. cit., p. 53.

pueda llegar a ser, me parece que es la única, moral, científica y posible actitud antropológica actual.”<sup>33</sup>

Rouch continuó desarrollando su método y en el verano de 1960 rodó una de las películas más conocidas del *cinéma vérité*, *Crónica de un verano* <sup>34</sup>, con la que exploró antropológicamente la vida social de un grupo de parisinos en un recorrido descriptivo por la sociedad francesa del momento. Es una película etnológica en el sentido literal del término: busca al hombre, es una experiencia de interrogación cinematográfica [...] sobre la actitud ante uno mismo y ante los demás, dirían Rouch y Morin en la sinopsis de su película<sup>35</sup>. Aquí, Rouch volvió a utilizar la retroalimentación (feedback) de los protagonistas, al mostrar sus opiniones sobre su propia participación en el filme. Lo novedoso radica tal vez en que los realizadores, Rouch y Morin, salen también en pantalla, integrando su propia subjetividad, participando en la representación misma sin pretender una observación objetiva; de esta manera, la película promueve la reflexividad al brindarnos la opinión de cada personaje - y la de los autores - sobre su lugar en la sociedad y su experiencia en el filme mismo. *Crónica de un verano* comporta un intento decisivo por abatir la distancia insalvable entre el observador y el observado, convirtiendo a sus informantes en actantes, coautores del filme<sup>36</sup>.

La película inicia con dos de las protagonistas en las calles de París entrevistando a los transeúntes sobre la felicidad. Luego presenciamos conversaciones entre un estudiante africano, una francesa, un trabajador de la planta Renault, una italiana y una sobreviviente de Auschwitz; posteriormente, Rouch y Morin los reúnen para mostrarles el material filmado y grabar sus reacciones. *Crónica de un verano* es una especie de encuesta sociológica en la que cada personaje se cuestiona sobre su vida. Jean Rouch dijo en una clase: “documental es la historia cotidiana porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo”<sup>37</sup>. Es así como el filme nos ofrece la posibilidad de

---

<sup>33</sup> Rouch, Jean, 1995, “El hombre y la cámara” en Imagen y Cultura, perspectivas del cine etnográfico, E. Ardevol y L. Pérez Tolón ed., Granada, p. 118.

<sup>34</sup> *Chronique d'un été* (1961) contó con la participación del sociólogo Edgar Morin, quien le propuso a Rouch hacer una película en Francia.

<sup>35</sup> Rouch, Jean y Morin, Edgar en Breschand, Jean, op. cit., p. 85.

<sup>36</sup> Paniagua, Karla, op. cit., p. 50.

<sup>37</sup> Edmonds, Robert, op. cit., p. 15.

conocer de su propia voz algo más sobre las opiniones individuales, sentimientos y actitudes de los habitantes del París de los sesentas.

Para Rouch la realidad no era algo dado e inmutable, sino una construcción humana determinada socialmente.<sup>38</sup> Él no solo usó la imagen para tomar notas y difundir su trabajo de campo sino para estudiar la realidad social, particularmente, la representación de esa realidad:

“Los filmes son el único medio que yo tengo para enseñar a otros cómo los veo [...] el antropólogo tiene a su disposición la única herramienta –la cámara participante– que puede proporcionarle la extraordinaria oportunidad de comunicarse con el grupo bajo estudio”.<sup>39</sup>

Por esos años, la tecnología jugó un papel fundamental ya que permitió rodar con menos equipo humano, propiciando un encuentro más cercano entre el cineasta y los sujetos. Poco a poco, la ligereza en los equipos técnicos favoreció la movilidad de los cineastas, trayendo consigo la facilidad para incorporarse al acontecimiento filmado.

En un seminario sobre Flaherty en 1959, Rouch vio *Les Raquetteurs* un filme de 15 minutos que explora la vida rural en Québec. Allí conoció a su director, el camarógrafo Michel Brault, operador de la National Film Board de Canadá y pionero en trabajar con la ‘cámara en mano’. Desde el principio de su proyecto, Rouch buscó liberar la cámara, hacerla más móvil, y convocó a Brault para el rodaje de *Crónica de un verano*. Juntos construyeron la *Eclair* de 16 mm, equipo portátil que hacía posible la grabación del sonido en sincronía con la imagen a una velocidad estándar de 25 cuadros por segundo sin que el ruido del mecanismo se filtrase en el audio<sup>40</sup>. Fue así como esta cámara les permitió recorrer las calles con los personajes obteniendo el sonido sincrónico en las discusiones y entrevistas. Podríamos decir que en cierta forma, el *cinéma vérité* demandó aquellas innovaciones tecnológicas pues años atrás, Rouch había colaborado con el ingeniero de

---

<sup>38</sup> Lipkau, Elisa, 2008, op. cit., p. 88.

<sup>39</sup> Rouch, Jean, op. cit., p.117.

<sup>40</sup> Paniagua, Karla, op. cit., p. 48.



sonido polaco Stefan Kudelski en el diseño de la Nagra, una grabadora de sonido portátil. La movilidad de la cámara de 16 mm y años más tarde la de video, propiciaron el auge de la producción de filmes con temas locales y nacionales.

Herederero de Flaherty, Rouch ha compartido la polémica del colonialismo y la falta de visión histórica. Su interés en el detalle, en la anécdota, tiende al aislamiento de las imágenes de su contexto y duración<sup>41</sup>. Sin embargo, la obra de Jean Rouch implicó una revolución dentro del campo de la antropología francesa y todavía vemos las repercusiones de su obra en la “trasferencia de medios” y en las múltiples innovaciones en el campo del documental etnográfico.

Con la antropología compartida vino el encuentro de dos partes: quienes estaban frente a las cámaras y quienes las dirigían. En los ámbitos antropológicos y sociológicos, se discutía la necesidad de una actitud reflexiva en la teoría etnográfica. En 1966, Sol Worth (1922-1977), profesor de Comunicación de la Universidad de Pensilvania y John Adair (1913-1997), profesor de Antropología de la Universidad del Estado de San Francisco, enseñaron a los Navajo a usar la cámara (de 16 mm) y el equipo de edición (empalmador) para que hicieran sus propias películas. Worth y Adair, con la ayuda de Richard Chalfen, les propusieron a los Navajo de Pine Springs (Arizona) hacer filmes que representaran su cultura pero desde su propio punto de vista. Los autores partieron de la premisa que Malinowski escribió en 1922: “La meta final de un etnógrafo debería ser nunca perder de vista...en pocas palabras, aprovechar, el punto de vista del nativo, su relación con la vida, para comprender *su* visión de *su* mundo”<sup>42</sup>. Asumiendo que era imposible pretender que ellos como profesores no eran parte de una cultura o no tenían formas preconcebidas de ver el mundo, se preguntaron inicialmente ¿qué pasaría si alguien con una cultura que usa y hace películas le enseña a gente, que nunca ha usado o hecho películas, a hacerlo por primera vez? ¿Usarían los Navajo las cámaras y el equipo de edición? Y si lo hacen, ¿sobre qué temas harían las películas, y cómo los abordarían?<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Paniagua, Karla, op. cit., p. 49.

<sup>42</sup> Worth, Sol y Adair, John, Through Navajo Eyes, Indiana University Press, Estados Unidos, 1972, p. 12.

<sup>43</sup> Worth, Sol y Adair, John, op. cit., p. 3.

Previamente, Adair había realizado trabajo de campo entre los Navajo de esa comunidad de alrededor de 600 personas, mantenía en contacto con algunos habitantes y, consultó con ellos la posibilidad de enseñarles a usar las cámaras. Worth afirma que siguió el consejo de Margaret Mead: que la gente supiera que los estaban fotografiando y usando sus nombres reales, y así les darían permiso para vivir entre ellos<sup>44</sup>. Formaron un grupo de seis jóvenes -3 hombres y 3 mujeres- entre los 17 y 25 años y uno de 55, para encontrar patrones particulares que reflejarían su cultura y cognición a través de sus métodos sintácticos y semánticos de estructurar los eventos en imágenes<sup>45</sup>.

Después de dos días de enseñarles conceptos técnicos para usar la cámara y el exposímetro, les dieron 100 pies de película para que filmaran lo que quisieran. Los primeros cortos fueron de alrededor de 2 minutos y los temas estaban relacionados con la naturaleza: árboles de piñón, caballos, lluvia, hormigas, e incluso los mismos Adair y Chalfen fueron retratados yendo a la lavandería. Más adelante, filmaron y editaron películas de aproximadamente 20 minutos<sup>46</sup>. En 1967, Worth regresó de campo con 12.000 pies filmados y 7 películas hechas por los Navajo.

Worth y Adair concluyeron que los filmes son una oportunidad para ver a través de los ojos de personas con una cultura diferente, y que demuestran que los Navajo tienen una forma distinta de ver la realidad, otros tabús, y otras concepciones de la continuidad y el tiempo. El proyecto salió a la luz en 1972, y en 1997 editaron el libro *Through Navajo Eyes, an exploration in film Communication and Anthropology*. En el libro, Worth y Adair afirman que no es un estudio de los Navajo, sino un estudio sobre cómo un grupo de personas estructuran su mirada del mundo -su realidad- a través del filme; asumiendo que si la gente usa las películas a su manera, las usa dentro de patrones particulares que reflejarían su cultura y su estilo cognitivo particular.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Worth, Sol, 1981, op. cit., p. 198.

<sup>45</sup> Worth, Sol y Adair, John, Navajo filmmakers, American Anthropologist, New Series, vol. 72, No. 1, febrero 1970, American Anthropological Association, p. 9.

<sup>46</sup> Intrepid shadows (Al Clah), The Navajo silversmith y The Shallow well project (Johnny Nelson), A Navajo weaver (Susie Benally), Old antelope lake (Mike Anderson), Second weaver (Alta Kahn), The spirit of the Navajo (Maxine y Mary Tsosie).

<sup>47</sup> Worth, Sol y Adair, John, op. cit., p. 11.

Según Karl Heider, Worth y Adair, tenían presente la hipótesis de Whorf-Sapir en la que la estructura del lenguaje refleja o da forma a la visión de mundo de los hablantes de ese lenguaje, y entonces al asumir que el filme, como una forma de expresión, es análoga al lenguaje, las películas hechas por los Navajos serían en algún sentido, fundamentalmente Navajos. Sin embargo, Heider le critica a esta experiencia el hecho de que la instrucción fue mínima, y por lo tanto los Navajo no se estimularon lo suficiente, resultando películas que no contienen nada que parezca específicamente Navajo<sup>48</sup>. Años atrás, Worth manifestó que ellos mismos (los Navajo) no pensaban sus filmes como *la* verdad sobre los Navajo sino que los veían auténticos en cuanto a “cómo cuentas una historia” y que por eso él se interesó en encontrar las formas de estudiar cómo la gente se representa a sí misma y a los otros en toda su diversidad.<sup>49</sup> Worth explica que:

“El usar tales filmes no solo nos da la posibilidad de ver y analizar lo que la otra persona piensa que es importante mostrarnos, no solo tenemos la oportunidad de determinar los patrones por los cuales él/ella organiza lo que nos muestra, sino que como lenguaje en sí mismo, nosotros podemos ver lo que él/ella no muestra y cómo no lo organiza.”<sup>50</sup>

En su afirmación, Worth continua sugiriendo que deben estudiarse además los propios sistemas del antropólogo, su forma de organizar los filmes, su propio lenguaje y preguntarse si la teoría con la que se está trabajando influencia la forma en la cual ve el mundo que está tratando de describir. Worth concluye:

“Nosotros estábamos buscando patrones, códigos, o incluso reglas para la comunicación visual dentro de un contexto cultural. Uno de nuestros intereses era ver lo que otras personas tienen que decir acerca de sí mismas a través del filme. Nuestras especulaciones teóricas pueden ser o no verificadas por análisis posteriores, pero hemos demostrado que esta nueva forma de expresión producida por gente en otras culturas es posible.”<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Heider, Karl, op. cit., p. 47-48.

<sup>49</sup> Worth, Sol, 1981, op. cit., p. 199.

<sup>50</sup> Worth, Sol, 1972, *Studying visual communication*, University of Pennsylvania Press, Estados Unidos, 1981, consultado en agosto 2009 en <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/svscom.html>

<sup>51</sup> Worth, Sol y Adair, John, 1970, op. cit., p. 12.

Las películas realizadas se presentaron ante la comunidad en una “premiere mundial” a la que asistieron aproximadamente 60 personas. La técnica de Worth y Adair se adoptó en otra experiencia denominada Desafío para el Cambio, impulsada por la National Film Board de Canadá.

### **1.3 Iniciativas en América Latina**

Años más tarde, con el auge de las radios comunitarias y la propagación de la tecnología del video, se dieron iniciativas de medios de comunicación indígena en diferentes países de América Latina. En 1985, con la cineasta brasileña Mónica Frota, surgió en la región de los Kayapó, el proyecto *Mekaron Opoi D'joi* que significa “el que crea imágenes”. Las cámaras se usaron para registrar rituales y preservar la memoria cultural, para intercambiar mensajes entre aldeas y documentar sus bailes, y para grabar sus protestas y discursos políticos en contra del estado brasileño. También en Brasil, dos años después, nace *Video nas Aldeias*, fundado por Vicent Carelli del Centro de Trabajo Indigenista. La meta de Video en las Aldeas fue apoyar, a través de los medios audiovisuales, a los grupos indígenas en sus luchas culturales y territoriales. Han producido hasta ahora más de 70 películas y continúan capacitando y fomentando nuevas experiencias.

En Bolivia, el CAIB (Coordinador Audiovisual Indígena de Bolivia), ha producido más de 150 videos, con diferentes comunidades involucradas. Paralelamente, con Jorge Sanjinés nace el grupo Ukamau para hacer *cine junto al pueblo*. En 1989 se crea en La Paz, el CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica) para capacitar técnicamente en cine y video a los grupos indígenas de la región que continua activo bajo la dirección de Iván Sanjinés. En Colombia surgen proyectos de comunicación en el departamento del Cauca, con el apoyo de la ACIN (Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca) cuyo Tejido de Comunicación trabaja en la producción y realización de documentales con temáticas sociales y culturales, incorporando en los últimos años nuevas tecnologías como Internet. Además se creó en el primer canal étnico, Kankuama tv, que trasmite desde la Sierra Nevada de Santa Marta. En Ecuador, la CONAIE

(Confederación de Naciones Indígenas de Ecuador) ha producido videos por varios años, además de los trabajos de pequeñas asociaciones.

En 1985 surgió en Perú el proyecto Videored para intercambiar información y producciones audiovisuales realizadas en América Latina. Además se creó el Video Centro para producir programas relacionados con procesos educativos en salud y medio ambiente.

En México se han dado iniciativas –en principio gubernamentales- y se han creado fondos para fomentar espacios audiovisuales en los que las comunidades presenten sus producciones. Es así como, en 1986 un grupo de antropólogos y realizadores etnográficos, da inicio al Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en un intento por reunir las experiencias realizadas en medios alternativos de comunicación de las diferentes comunidades de México. A partir de 1989, el entonces Instituto Nacional Indigenista (INI) con la colaboración de algunos realizadores etnográficos inicia el proyecto *Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas* y capacita en la producción de video en lo que serían los Centros de Video Indígena (CVI). Partiendo inicialmente con cuatro centros en Oaxaca, Yucatán, Sonora y Michoacán, este proyecto entregó equipos técnicos de radio y video, e instaló estaciones de radio y centros de producción audiovisual en varios estados mexicanos. Asimismo, entre los años 2000 y 2004, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) llevó a cabo el proyecto *Videastas Indígenas de la Frontera Sur* dirigido a las comunidades indígenas de Chiapas y el sur de México, para promover el documental gracias al interés de los diferentes grupos por registrar sus fiestas y tradiciones. Posteriormente, esta iniciativa se encaminó a la comercialización de los productos que elaboran los pequeños productores de cada comunidad.

# CAPÍTULO DOS

## Antecedentes

### ***2.1 Políticas indigenistas en México, la cruzada civilizatoria***<sup>52</sup>

En el México posrevolucionario se inició un proceso de estado-nación que redefiniera el ser mexicano. Las políticas indigenistas pretendían integrar a los indígenas al “progreso” y a la “civilización”, Lázaro Cárdenas en su discurso del I Congreso Indigenista Interamericano (Pátzcuaro, 1940) explicó que no se trataba de “dejar indio al indio, sino de mexicanizar al indio”<sup>53</sup>. Con las diferentes acciones que implementó el estado se pretendía un mestizaje cultural y biológico así como una unificación lingüística en torno al español.

Fue así como en 1936 se creó el Departamento de Asuntos Indígenas y en 1948 el Instituto Nacional Indigenista (INI):

“El INI nació con la visión teórico-política que reconocía el valor de las culturas indígenas. Propuso el relativismo cultural, pero sin abandonar el objetivo de integrar al indio a la sociedad nacional. [...] Adoptó el concepto de aculturación [...] para utilizarlo como medio

---

<sup>52</sup> En 1921, José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, se propuso incorporar a los indios a la cultura nacional a través de la educación. La “cruzada civilizatoria”, convocada por él, buscó la incorporación del indio mediante el sistema escolar, propuesta que se efectuó por medio de la creación de las Casas del Pueblo y de las Misiones Culturales. Oehmichen, Bazán Cristina, Reforma del Estado, política social e indigenismo en México (1988-1996), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1999, p. 61.

<sup>53</sup> Ordoñez, Carlos Salvador, Tradición y modernidad. Encuentros y desencuentros de los pueblos indios frente al indigenismo y los procesos de globalización.  
<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/98/10.pdf>

antropológico de cambio cultural inducido. De esta forma, la antropología aplicada nacía como una disciplina científica comprometida con el proyecto de homogeneización nacional.”<sup>54</sup>

Posteriormente, en 1952 se creó la sección de ayudas audiovisuales en cada Centro Coordinador Indigenista (CCI)<sup>55</sup> para ayudar a divulgar y promocionar las labores de cada centro, en especial las de educación y salubridad. Se usaban como elementos de enseñanza el pizarrón, los murales, mapas, periódicos y mapamundis. Se hacían folletos y carteles con ilustraciones o fotografías a cargo de un impresor, un ayudante indígena bilingüe y un dibujante. Sin embargo, aunque bilingües, estos impresos no tuvieron mucha aceptación dado el analfabetismo de la población. Se consideró entonces proyectar transparencias sobre temas locales.

El uso del cinematógrafo fue mínimo debido a la falta de energía eléctrica en muchas de las localidades. El cine era considerado en ese momento como un instrumento para comunicar y mostrar otras formas de vida y trabajo a grandes grupos que por una u otra razón no tenían acceso a libros, folletos, periódicos y memorias que explicaran las tareas del INI<sup>56</sup>. Fue así como esta institución comenzó a interesarse por los registros audiovisuales para dar a conocer las políticas públicas dirigidas a las comunidades indígenas de México. En diferentes producciones cinematográficas el indígena fue visto como alguien alejado de la urbe y con una cultura primitiva cuya descripción debía ser registrada. El primer documental indigenista de producción gubernamental fue *Todos somos mexicanos*, dirigido por José Arenas y filmado en Chiapas y Oaxaca en 1958. El documental, fotografiado por Nacho López y con guión de Rosario Castellanos y Gastón García, tenía como objetivo mostrar la labor de los Centros Coordinadores Indigenistas establecidos en San Cristóbal de las Casas en la zona Tzeltal-Tzotzil y en la cuenca del Papaloapan en Temascal, Oaxaca. Durante doce minutos el documental expone las políticas del indigenismo de los años 50 mientras el narrador enfatiza que los indígenas

---

<sup>54</sup> Oehmichen, Bazán Cristina, op. cit., p. 66.

<sup>55</sup> Los Centros Coordinadores Indigenistas (CCI) eran los ejes operativos y tenían la tarea de instrumentar los programas en un modelo de acción indigenista regional. El primer centro fue el CCI Tzeltal-Tzotzil, creado por acuerdo presidencial el 12 de septiembre de 1950. Posteriormente se crearon hasta 1970, siete centros coordinadores, dos subcentros y la Misión de Chichimecas.

<sup>56</sup> Baltazar, Angel, et al., 2008, El cine indigenista, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), México.

“también son mexicanos” y que con su desalojo debido a la construcción de una represa ahora crecerán “lejos de la ignorancia, la soledad y la miseria”.



Imagen 3. Imágenes del cortometraje documental *Todos somos mexicanos*.

A partir de la década del setenta los grupos indígenas empezaron las luchas por la tenencia de sus tierras y el respeto a los recursos naturales. Las ciencias sociales fueron vistas como legitimadoras del poder y comenzaron a sobresalir las demandas de grupo encabezadas por los maestros bilingües y los profesionales indígenas educados en las universidades, las exigencias políticas estaban encaminadas a buscar la autonomía y el derecho a la libre determinación para conformar un estado pluriétnico. La atención de un buen número de organizaciones indígenas hacia la autonomía estaría reflejando una elevación política de la conciencia étnica y un mayor desarrollo programático como resultado de una mejor comprensión de la sociedad nacional en la que los grupos étnicos están insertos.<sup>57</sup> En este sentido, la autonomía facilitaría la articulación entre los pueblos y estados para beneficiar la coexistencia étnica y evitar conflictos.

Las luchas relacionadas con demandas y prácticas políticas apelan a una mayor participación para romper con el clientelismo, y buscar el reconocimiento de los derechos económicos, sociales y culturales dentro del marco de los estados nacionales. No se trata

---

<sup>57</sup> Díaz Polanco, Héctor, 1991, *Autonomía regional: la autodeterminación de los pueblos indios*, Siglo XXI editores, México, p. 119.



de luchas separatistas sino más bien de luchas ciudadanas en las que los movimientos indígenas demandan el derecho a la autonomía territorial, a la educación bilingüe y a expresar sus identidades colectivas. Según Díaz Polanco, la demanda de autonomía aparece en el movimiento indígena debido a la confrontación con el indigenismo y a la presencia del indígena en la Constitución como expresión de la multiculturalidad de la nación<sup>58</sup>.

La política indigenista de integración se mantuvo hasta 1976. Desde 1977 hasta 1982 se dio paso al indigenismo de participación que partía del reconocimiento a una sociedad pluricultural. En los programas de gobierno se implementaron acciones para combatir la marginación de las regiones indígenas. El INI estimuló la participación comunitaria en la programación de sus radiodifusoras y en la década de los noventa comenzó la formación de videoastas indígenas dotándolos de equipo para la producción de video.

“La antropología, que venía de romper lanzas con el indigenismo integrativo, encontró su acomodo en el indigenismo participativo, así como en la academia y en las instituciones de promoción cultural. El nuevo esquema de funcionamiento del INI consistió [...en...] llevar a las comunidades un “esquema participativo” para que organizadas contribuyeran junto con el INI a definir los objetivos específicos de la acción gubernamental.”<sup>59</sup>

De esta manera se inició el interés por usar las herramientas audiovisuales en un modelo participativo de aprendizaje colectivo.

---

<sup>58</sup> Artículo 4 de 1990: La nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas. La ley protegerá y promoverá el desarrollo de sus lenguas, cultura, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social, y garantizará a sus integrantes el efectivo acceso a la jurisdicción del estado. En los juicios y procedimientos agrarios en que aquellos sean parte, se tomarán en cuenta sus prácticas y costumbres jurídicas en los términos que establezca la ley.

<sup>59</sup> Oehmichen, Bazán Cristina, op. cit., p. 95.

## 2.2 Inicios de la autorrepresentación en pantalla

*“Mañana será el día [...] del video con montaje automático, de la reproducción instantánea de la toma grabada [...] de una ‘cámara participante’ que pasará automáticamente a las manos de los que estaban, hasta ahora, siempre enfrente de ella. Los antropólogos ya no monopolizarán por más tiempo la observación de las cosas. Ellos y su cultura, serán observados y grabados. En este sentido, los filmes etnográficos nos ayudarán a ‘participar’ de la antropología.”*  
Jean Rouch<sup>60</sup>

Como parte de la Dirección de Investigaciones Antropológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), se crea en 1960 el Departamento de Cine a cargo de los antropólogos Alfonso Muñoz y Guillermo Bonfil, quienes propiciaron la producción de documentales etnográficos. Posteriormente, en 1977 el INI crea el Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social para promover la investigación, el registro audiovisual y su difusión, aumentando de esta manera una producción documental que buscaba el reconocimiento de la multiculturalidad nacional. También se creó el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) para registrar y clasificar las expresiones indígenas, y así crear un acervo que rescatara las manifestaciones culturales de los diferentes grupos étnicos del país. En ese entonces, se registraron las creencias, los rituales, la música y danza, la medicina tradicional, la producción artesanal y la historia de algunos grupos. Sin embargo, las producciones del AEA no propiciaban necesariamente un diálogo interétnico, pues revelaban más información sobre los realizadores que sobre los pueblos filmados. El cine etnográfico fue definido como el trabajo coordinado entre el antropólogo, etnógrafo, lingüista, así como etnomusicólogos y cineastas.<sup>61</sup>

Las producciones se realizaban en 35 y 16 milímetros, y para distribuirlas más fácilmente, era necesario transferir a video, pensando en costos y en la difusión, se eligió el video para producir los audiovisuales futuros. Fue así como desde 1990 las producciones del INI se hicieron en video. Actualmente, el acervo de cine y video de la CDI conserva las producciones realizadas desde la creación del INI. De acuerdo con la CDI, estos

---

<sup>60</sup> Rouch, Jean, op. cit, p. 120.

<sup>61</sup> Becerril, Alberto, 1988, El cine etnográfico, INI, 40 años, p. 545.

materiales retratan la vida y las costumbres de las etnias indígenas del país, así como las políticas institucionales durante las diferentes etapas del indigenismo en México. El acervo tiene seis secciones, la primera corresponde a producciones en video concluidas, la segunda a producciones en cine transferidas a video, la tercera a grabaciones en video inconclusas, la cuarta a producciones de los “videoastas indígenas”, la quinta a diplomados, conferencias, seminarios, encuentros, congresos, y la última es un fondo de producciones externas. Hay registros de 41 pueblos indígenas y documentales etnográficos que hablan de la agricultura, cosmovisión, danza, medicina tradicional, tradición oral, entre otros.

Cineastas como Luis Lupone, Juan Francisco Urrusti, Alberto Becerril, Luis Mandoki, Epigmenio Ibarra, Guillermo Monteforte y Nicolás Echevarría, fueron algunos de los que colaboraron con el archivo cuyos registros sonoros y de imagen podría decirse que hacen parte del patrimonio cultural y la memoria histórica del país. Además de investigadores, fotógrafos, editores y productores, se involucraron también miembros de las comunidades y se produjeron conjuntamente diferentes materiales fotográficos, fonográficos, filmicos y de video. Arturo Warman tomó la dirección del INI en 1989 proponiendo reformas institucionales dirigidas a la descentralización y a la transferencia de funciones. Warman estaba interesado en la antropología visual y junto con Alfonso Muñoz crearon el *Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas* cuyo objetivo fue promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades. Ese mismo año se llevó a cabo el seminario “Antropología y Comunicación” en el que se reunieron académicos y cineastas para discutir la urgencia de implementar una democratización en la comunicación que contrarrestara la asimetría y el acceso unidireccional a los medios en México.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Smith, Laurel, 2005, *Mediating indigenous identity: Video, advocacy, and knowledge in Oaxaca, Mexico*, University of Kentucky, p. 176.

### **2.3 Programa de Tráferencia de Medios**

El documentalista Luis Lupone propuso dar talleres de cine a los indígenas de las comunidades, y fue así como en 1985, capacitaron a un grupo de mujeres tejedoras de San Mateo del Mar, en el manejo de cámaras 8 mm. Durante un mes de taller y dos de producción, el objetivo era mostrar en los documentales la forma de vida y las tradiciones de la región. Se realizaron los trabajos titulados *Una boda antigua*, *Cuéntame un cuento Mombida*, *El cuento del señor nahual*, *Tejiendo mar y viento* y *La vida de una familia ikood* (1986), este último codirigido por Teófila Palafox fue el único que se editó.

El taller fue un antecedente para transformar la perspectiva sobre la producción comunitaria en México y poco a poco los cineastas del INI fueron más receptivos en cuanto a la colaboración de la comunidad en el proceso de producción. De esta manera, en 1989, el INI con la colaboración de documentalistas etnográficos, da inicio al proyecto *Tráferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas*, que consistía en brindar herramientas técnicas y teóricas para que las comunidades realizaran sus propias producciones. Con este programa se entregaron equipos de radio y video, cámaras y unidades de edición, y se inició un intenso trabajo con personas que en muchos casos eran líderes políticos y culturales de sus comunidades.

“Algunos participantes tenían experiencia en radio comunitaria y se interesaron en explorar una tecnología nueva. Encontraron que el video podía servir como una herramienta para representar su propia imagen y contrarrestar las imágenes de lo indígena fomentadas por los medios masivos. El derecho a la autorrepresentación y el uso de medios audiovisuales pronto tomaron un lugar clave en las movilizaciones nacionales por la defensa de los derechos indígenas.”<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Córdova, Amalia, y Zamorano, Gabriela, “Mapeando medios en México: Video Indígena y comunitario en México”, [www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm](http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm), Smithsonian Institution, National Museum of the American Indian, consultado en febrero 2010.

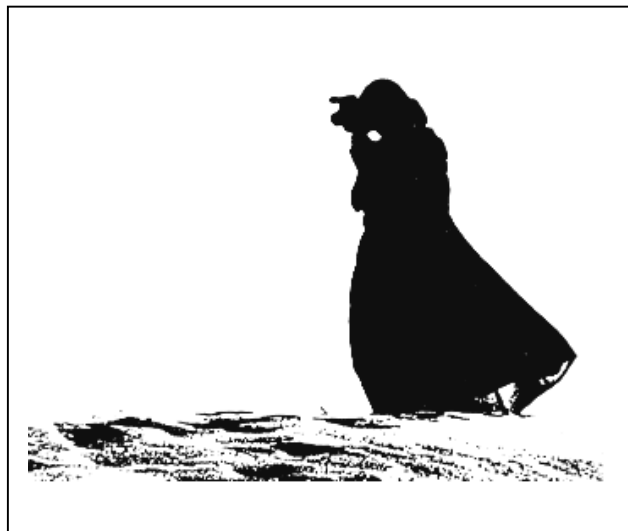


Imagen 4. Figura del taller realizado en San Mateo del Mar. Tomada de la cartilla de presentación del Programa de Tránsito de Medios.

Entre 1982 y 1988, la política indigenista, ahora denominada de etnodesarrollo y sustentada en la transferencia de funciones a las comunidades indígenas, implicó un cambio en la producción de cine etnográfico. En diferentes ámbitos, se intensificó el debate en torno al desigual acceso a los medios de comunicación, propiciando la implementación del programa que tenía como objetivo principal “promover el uso del video como medio de expresión de la realidad indígena, dando la posibilidad a los protagonistas de generar sus propios mensajes e insertarlos en los medios de comunicación audiovisual.”<sup>64</sup> La institución consideró importante que las propias comunidades indígenas decidieran qué registrar y cuándo hacerlo. Se transfirió equipo de video y se realizaron cursos de capacitación para el uso de los mismos, además de realizar el seguimiento a los diferentes proyectos audiovisuales por medio de asesorías, talleres y apoyo durante la producción además de su difusión en las comunidades, televisoras, muestras nacionales y extranjeras.

---

<sup>64</sup> Centros de Video Indígena, una propuesta para el desarrollo de la comunicación indígena, Instituto Nacional Indigenista.

El potencial comunicativo, el fácil manejo y los bajos costos de producción, hicieron del video el medio idóneo para el aprendizaje. Entre 1990 y 1994 se impartieron cuatro cursos a nivel nacional en los que se capacitó a 84 representantes de diferentes regiones y se les entregó equipos de video a 36 organizaciones, lo que según el INI, implicó a más de medio millón de beneficiarios directos<sup>65</sup>. Los talleres incluían nociones del lenguaje audiovisual así como las diferentes fases de producción, desde la investigación, el guión, uso de la cámara y la edición.

Posteriormente se crearon Centros de Video Indígena<sup>66</sup> (CVI) para capacitar, promocionar y difundir el “video indio”. El primero de ellos se estableció en Oaxaca en 1994 y fue de carácter nacional hasta que abrió en Morelia el Centro de Video Indígena de Michoacán. A finales de 1997, se inauguró en Sonora un nuevo centro, además de otro en Yucatán. Los centros debían cubrir las demandas de las comunidades aledañas, siendo para el sur, el de Oaxaca, para el centro del país, el de Morelia y para el norte, el de Sonora. Aunque el proyecto no tuvo continuidad, fue a través de él que muchas organizaciones locales adquirieron cámaras de video y capacitación para su uso. En 1992, se formó la Organización Mexicana de Videoastas Indígenas (OMVIAC) y posteriormente las ocho Unidades Indígenas de Producción Audiovisual (UPAI).

En mayo del 2003 se anuncia el fin del INI, convirtiéndose en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y clausurando el Programa de Transferencia de Medios. Sin embargo, a medida que los realizadores y las comunidades se fueron apropiando del video empezaron a darse importantes iniciativas a nivel local.

---

<sup>65</sup> Proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas, Instituto Nacional Indigenista, Dirección de Investigación y Promoción Cultural, Subdirección de Imagen y Sonido, abril 1996.

<sup>66</sup> Los Centros de Video Indígena son puntos de encuentro abiertos a individuos, organizaciones y comunidades indígenas interesados en el desarrollo de modelos de comunicación comunitaria. Físicamente ofrecen espacios de reunión, salas de edición y posproducción, oficinas, videoteca y sala de proyección, además de servicios como dormitorio y cocina. Su objetivo principal es la promoción y apoyo al desarrollo del video indio como instrumento de comunicación y expresión en beneficio de los pueblos indígenas. Cartilla Centros de Video Indígena, una propuesta para el desarrollo de la comunicación indígena, INI, p.7.

## **2.4 Iniciativas en Chiapas**

En 1998, nació el Chiapas Media Project (CMP / Promedios) que ha construido y equipado cuatro centros regionales de medios de comunicación en territorio zapatista, para la producción y posproducción de video de distribución interna en las comunidades indígenas de Chiapas así como para su difusión internacional.<sup>67</sup> Un año antes, había ocurrido en Chiapas la masacre de Acteal, hubo enfrentamientos y conflictos que propiciaron la necesidad de una producción audiovisual independiente.

“Fue en este ambiente y con una aparentemente impenetrable capa de censura, que los zapatistas reconocieron el poder de los medios de comunicación, es también en este ambiente que los zapatistas necesitaban contar su propia historia [...] He sido testigo de cómo las comunidades en Chiapas se adaptan a la tecnología audiovisual como una importante herramienta de comunicación interna, preservación cultural, derechos humanos y como un vehículo para comunicar sus propias verdades, historias y realidades al mundo exterior. La habilidad de grabar, editar y distribuir la propia historia es vital para el funcionamiento de la sociedad.”<sup>68</sup>

Los videos sirvieron para conectar a las comunidades, empezaron a llegar equipos de donación y apoyos del exterior, la causa zapatista obtuvo gran cobertura mediática. Xochitl Leyva, antropóloga y docente del CIESAS afirma:

“Tres actores históricos de casi todo el proceso Chiapaneco son centrales para el desarrollo de medios audiovisuales alternativos en Chiapas, primero los movimientos indígenas tanto independientes como armados, el segundo actor fundamental fue la iglesia católica,

---

<sup>67</sup> Desde 1998, CMP ha trabajado como una entidad binacional otorgando equipos de video y entrenamiento a comunidades indígenas de Chiapas y Guerrero. Se han producido videos sobre colectivos de agricultura, educación autónoma, colectivos de mujeres, medicina tradicional y la historia de sus luchas por la tierra. Tomado de [www.chiapasmediaproject.org](http://www.chiapasmediaproject.org).

<sup>68</sup> Halkin, Alexandra, “Fuera de la óptica indígena: Zapatistas y videístas autónomos”, en Revista Chilena de Antropología Visual, número 7, Santiago de Chile, junio 2006, pp. 71 a 92.

en su versión teología de la liberación o teología india y tercero, el propio gobierno federal a través de sus políticas indigenistas.”<sup>69</sup>

Según Leyva, el Chiapas Media Project con su propósito de multiplicar las experiencias de comunicación popular en las comunidades indígenas fue una referencia obligada para quienes pretendían trabajar con pueblos indígenas y medios de comunicación. Se planteó entonces la posibilidad de realizar un diplomado en Antropología Visual y derechos indígenas que concluyó con el proyecto *Videastas Indígenas de la frontera sur* llevado a cabo entre los años 2000 y 2004, apoyado por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y promovido por Axel Köhler y Xochitl Leyva. Este taller estaba dirigido a las comunidades indígenas de Chiapas y el sur de México e impulsó el documental gracias al interés que mostraron las diferentes comunidades por registrar sus fiestas y tradiciones. En principio, capacitaron a veintiún videastas<sup>70</sup> en aspectos técnicos básicos, para luego pasar por los humanísticos y artísticos. Continúa Leyva:

“El proyecto tenía como fin contribuir a que los pueblos, las organizaciones y las comunidades indígenas [...] contarán con mejores recursos técnicos y humanos que les permitieran alcanzar los objetivos de sus agendas sociales e impulsar la formación de videastas populares, capaces de promover sus políticas culturales, (para) alcanzar una agenda común de trabajo basada en responsabilidades compartidas y respeto mutuo, una agenda que queríamos contribuyera al avance de la comunicación intercultural, pluriétnica y democrática”.

Para lograrlo formularon la *agenda compartida* por medio de la cual la selección del tema, la grabación de las imágenes, la redacción del guión, la elaboración de la entrevista, la producción y posproducción queda en manos de los videastas. Posteriormente esta iniciativa se encaminó a la comercialización de los productos que elaboran los pequeños productores de cada comunidad, dividiendo así el ‘documental indígena’ en dos vertientes,

---

<sup>69</sup> Conferencia “Videastas indígenas de la frontera sur”, Seminario de las Ciencias Sociales en el Mundo Audiovisual, Sesión VI, diciembre 6 de 2007.

<sup>70</sup> Provenientes de tres regiones de Chiapas: la selva, los altos y los valles comitecos, comprendiendo así tanto el medio rural como el urbano.



una en la que los medios audiovisuales son un recurso para registrar costumbres y tradiciones y otra en la que los realizadores quieren profesionalizar sus prácticas para proyectar mejor sus propios trabajos.

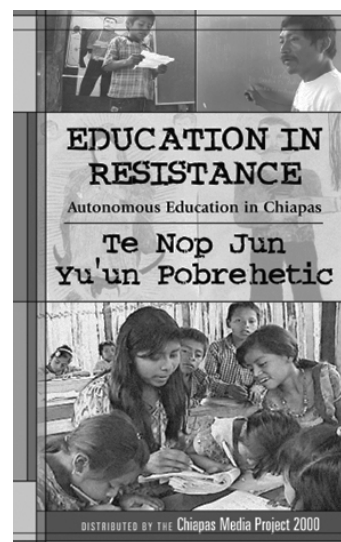
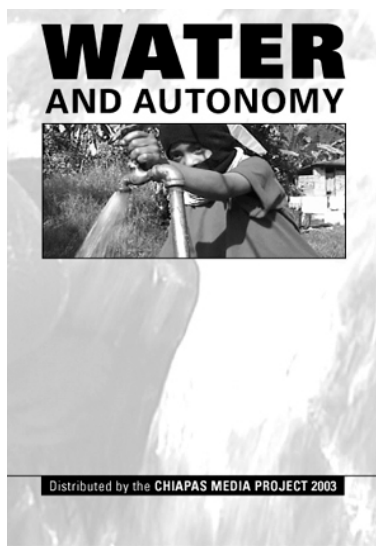
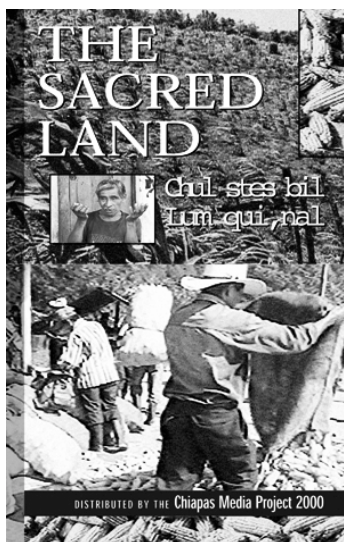


Imagen 5. Portada de algunos de los videos distribuidos por el Chiapas Media Project. Tomadas de la página web de la organización.

En el 2005, varios videastas indígenas fundaron el Centro de Comunicaciones Indígenas de Chiapas "Sna'ik-la Casa del Viento". Actualmente con la migración a Estados Unidos, cada vez más llegan a las comunidades aparatos reproductores así como videocámaras. En este caso el video le ha sido útil a los trabajadores migrantes para seguir en contacto con sus familias y comunidades de origen, mientras que agrupaciones como el Frente Indígena de Organizaciones Binacionales emplea el video, la radio y el internet para promover los derechos de los migrantes.

## **2.5 Iniciativas en Oaxaca**

También en 1998, nace en la ciudad de Oaxaca, Ojo de Agua Comunicación, un grupo encabezado por Guillermo Monteforte y algunos participantes del Centro de Video Indígena de Oaxaca durante el Programa Transferencia de Medios. Monteforte anota:

“En el pos Chiapas 94, la crítica contra la antropología y la exigencia de la autorrepresentación de los pueblos indígenas se intensificó, el video etnográfico era sinónimo de colonialismo, de indigenismo, los antropólogos realizaban investigaciones y con base en ellas representaban con sus cámaras las realidades de los otros que estudiaban. Teníamos que seguir una nueva línea y así fue como empezamos a hablar de video colaborativo.”<sup>71</sup>

De acuerdo con los lineamientos del colectivo, la apropiación de las herramientas y técnicas de la comunicación permitiría que los pueblos indígenas dejen de ser objeto de la mirada externa, para convertirse en sujetos de su propia comunicación y promover la igualdad socioeconómica y política. Es así como su labor va encaminada a propiciar en los involucrados el aprovechamiento del video y el internet para difundir las luchas y necesidades de los grupos indígenas.

Las producciones de Ojo de Agua han sido realizadas con el involucramiento de los pueblos retratados y en muchos casos mostrando concretamente lo que las comunidades quieren comunicar, ya sean denuncias, comercialización de productos, promoción de ferias, asambleas, música o entrevistas con los ancianos. Actualmente son siete socios que trabajan en la capacitación, producción y difusión de audiovisuales, teniendo como objetivo principal impulsar el uso y la apropiación de herramientas de comunicación.

---

<sup>71</sup> Monteforte, Guillermo, Conferencia “Ojo de Agua Comunicación”, Seminario de las Ciencias Sociales en el Mundo Audiovisual, Sesión II, octubre 11 de 2006.

Otras organizaciones oaxaqueñas se han dedicado a la producción de audiovisuales, entre ellas se destacan TV Tamix, Comunalidad, Centro Cultural Driki, Arcano 14 y la Universidad de la Tierra. TV Tamix, también fundada por ex integrantes del CVI de Oaxaca estuvo dedicada a la teledifusión de programas regionales. Ubicados en Tamazulapan, trabajaron durante 10 años (1990-2000) en la realización de programas en Ayuuk (Mixe), tanto en televisión como en radio. El programa radial “La voz de la Sierra” promocionaba y difundía los valores culturales y sociales de las comunidades mixes, mientras que “Hoy en la comunidad” transmitido en televisión por el canal 12, era un espacio de dos horas para reflexionar sobre los acontecimientos de interés comunitario. El grupo también realizaba grabaciones por encargo y talleres para el uso de cámaras de video.

A partir del Programa de Transferencia de Medios diferentes comunidades y organizaciones indígenas retomaron el video como medio de expresión, en ocasiones con el apoyo estatal o con el financiamiento de fundaciones internacionales. En el siguiente capítulo me centraré en el trabajo de Ojo de Agua y en el de TV Tamix.

## CAPÍTULO TRES

### Ojo de Agua Comunicación y TV Tamix

#### **3.1 Zona de estudio: Oaxaca**

El estado de Oaxaca, con 3'801.962<sup>72</sup> habitantes, está situado en el sur de México, es el quinto estado de la República en cuanto a extensión y el segundo en cuanto a población indígena (44.3% según el INEGI). En Oaxaca habitan zapotecos, mixtecos, mazatecos, mixes, chinantecos, huaves, zoques, chatinos, triquis, chontales, amuzgos, nahuas, ixcatecos, cuicatecos y chocholtecos, en un territorio de 95.364 Km<sup>2</sup>.

Oaxaca siempre ha tenido presencia en la política del país, de sus tierras han salido personajes relevantes como los Hermanos Flores Magón, Benito Juárez, José Vasconcelos y Porfirio Díaz. En un panorama de lucha ideológica constante no es de extrañar que los movimientos oaxaqueños lleven varias décadas luchando por su autonomía. A partir de los años sesenta diferentes organismos internacionales intervinieron en la zona, la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO por sus siglas en inglés) implementaron el Plan Oaxaca para integrar al estado al desarrollo económico de México. Este plan dividió el estado en 8 regiones que persistieron a pesar de la diferencia en la distribución de grupos humanos y territorios.

“Los planes gubernamentales para “integrar” a la población al desarrollo se sucedían unos a otros. Se planeaba desde el centro, y los planes se llevaban a cabo en muchas ocasiones sin tomar en cuenta la opinión de los pueblos ni sus tradiciones o cultura. La

---

<sup>72</sup> INEGI. Censo de Población y Vivienda 2010.

relación entre los grupos étnicos de Oaxaca, el gobierno del estado y la presidencia de la República era prácticamente un diálogo de sordos.”<sup>73</sup>

En la búsqueda del reconocimiento de la pluralidad cultural, se publicaron en 1990 durante el gobierno de Heladio Ramírez López, algunas reformas a la Constitución del Estado, para declarar la “composición étnica plural sustentada en la presencia de los pueblos indígenas que lo integran”.

En este contexto, diferentes medios de comunicación como la radio, la Internet y los audiovisuales fueron útiles a las causas de algunos grupos para la visibilización de problemas de diverso orden. Surgieron iniciativas de medios comunitarios en la Sierra Norte y se documentaron tanto actividades culturales como procesos políticos. Las políticas indigenistas incluyeron los medios de comunicación como parte de sus herramientas para acercar a la población a la *civilización*. El primer Centro de Video Indígena (CVI) se creó en Oaxaca en 1994, dirigido por Guillermo Monteforte y con la participación de Teófila Palafox (Ikood), Crisanto Manzano (Zapoteco), Emigdio Julián (Mixteco), Genaro Rojas (Mixe), Juan José García (Zapoteco), entre otros colaboradores.

La pluralidad cultural de Oaxaca demuestra la complejidad de una convivencia en la que organizaciones y comunidades luchan por convertirse en protagonistas de sus propios proyectos para fortalecer su identidad cultural y autonomía. El video ha apoyado denuncias de abuso en derechos humanos y de la mujer, así como pugnas territoriales, para mostrar en otras latitudes las realidades de los pueblos indígenas mexicanos.

Una de estas organizaciones es *Ojo de Agua Comunicación*, conformado por 7 socios, en su mayoría ex integrantes del CVI de Oaxaca. Ojo de Agua trabaja desde hace más de 10 años en la capacitación y difusión de medios comunitarios, buscando impulsar el uso y apropiación de herramientas como el video y la Internet. Con sede en la capital del estado, su principal objetivo es apoyar a otras organizaciones para que implementen sus propias estrategias de comunicación con el fin de promover la diversidad y reducir la

---

<sup>73</sup> Dalton, Margarita, 2004, Breve historia de Oaxaca, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, p. 206.

desigualdad socioeconómica y política de los pueblos indígenas oaxaqueños y del resto del país. Ojo de Agua trabaja en tres frentes, el primero de ellos es la producción de videos para y con las comunidades -además del público en general- sobre temáticas como el medio ambiente, procesos políticos y sociales, derechos humanos, migración, salud, y proyectos productivos de cada grupo. El segundo frente es la difusión de materiales audiovisuales tanto en las comunidades indígenas como por fuera de ellas para generar discusión y soluciones a problemáticas internas o bien, dar a conocer las luchas por la autonomía y sus dificultades o necesidades. El tercer frente corresponde a la capacitación por medio de talleres de manejo de cámaras y equipos de edición, o el uso de internet y otros medios de comunicación.<sup>74</sup>

A continuación relataré mi experiencia en Oaxaca durante las entrevistas con los integrantes de Ojo de Agua y TV Tamix.

---

<sup>74</sup> [www.ojodeaguacomunicacion.org](http://www.ojodeaguacomunicacion.org)

### 3.2 Ojo de Agua



Imagen 6. Logo de Ojo de Agua

Oaxaca está a 6 horas de camino por vía terrestre desde el Distrito Federal. Al llegar al centro de la ciudad se percibe un penetrante olor a chocolate. Es muy temprano en la mañana y los mercados recién abren sus puertas. Debo esperar un par de horas antes de pasar por las oficinas de Ojo de Agua. La plaza central tiene carteles por las protestas de los maestros en días pasados.

En la calle Los Naranjos, hay una casa rojiza sin aviso alguno que evidencie que es la sede del colectivo. Me abre la puerta Ceberino, “Chebe”, a quien le explico el motivo de mi visita. Chebe me invita a pasar con Guillermo afirmando que es la persona que mejor puede hablarme de la labor de Ojo de Agua. Guillermo Monteforte estudió Artes Aplicadas con énfasis en cine y empezó a trabajar como asistente de edición de comerciales en Toronto. Con el tiempo, Guillermo se sentía incómodo con la idea de que en la publicidad estaba ayudando a “promover mentiras y manipulando” y se pasó a editar programas para niños.

Descendiente de italianos, Guillermo Monteforte dejó Canadá para viajar por Latinoamérica. Se quedó en México y alrededor de 1988 grabó en betamax fiestas y rituales de los pueblos indígenas de los Altos de Chiapas, dejando a la comunidad el video editado.

“Se amontonaban a verse a sí mismos, en sus rituales, en sus entrevistas, y nos dimos cuenta de lo importante que puede ser esta herramienta para los pueblos, de la manera más esencial se puede

pensar que es un espejo mágico, en el que uno se ve a sí mismo y define más su caminar, dependiendo de cómo se ve en la pantalla.”<sup>75</sup>

Posteriormente, Guillermo trabajó como editor en el Archivo Audiovisual Etnográfico del INI y luego como coordinador de producción. Participó en el Programa de Trasferencia de Medios coordinando el Centro de Video Indígena de Oaxaca. Después de cuatro años en ese CVI se dio cuenta de que en el “ámbito gubernamental es difícil hablar de una expresión propia de los pueblos pues siempre hay censura, control y burocracia”<sup>76</sup> y fue así como en 1998 surgió Ojo de Agua<sup>77</sup>. Hoy en día, Guillermo es el encargado de la logística, gestión y elaboración de proyectos, así como de la consecución de fondos para realizarlos.

A Ojo de Agua llega un grupo de la Sierra buscando asesoría para la compra de equipos de video. Guillermo los atiende mientras yo me quedo hablando con Juan José García. Oriundo de Guelatao de Juárez, Juan José empezó a trabajar en la promoción y difusión cultural con el grupo musical Trova Serrana cuyas canciones se referían al vivir popular y explicaban el modo de vida comunal de los habitantes de esta población. En 1990, Juan José empezó a participar activamente en XEGLO La Voz de la Sierra Juárez (780 AM), que hacía parte del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas, un programa de radios comunitarias impulsado por el INI. La emisora contaba con un equipo de edición de video, Juan José y dos compañeros más se interesaron en aprender a manejarlo. Grababan en video programas semanales de 15 minutos y 4 de estos programas radiales, se presentaron en Río de Janeiro en la Cumbre Mundial de la Tierra de 1992. Durante el Programa de Trasferencia de Medios en el que se capacitaron 36 organizaciones, se incluyó a este grupo de Guelatao. Juan José tomó el taller involucrándose cada vez más en la realización de video.

---

<sup>75</sup> Guillermo Monteforte. Entrevista 2009.

<sup>76</sup> Ídem.

<sup>77</sup> Sobre el nombre del colectivo, Guillermo explica: *El ojo de agua es un manantial...Una vez estaba grabando en Chiapas y la comunidad tenía su ojo de agua en medio del pueblo y lo habían cubierto para que el sol no lo secase. Yo quería grabarlo y rebotar un poco de luz allí adentro para que se viera, pero me dijeron que no metiera luz allí porque era el ojo de la madre tierra y si se quedaba ciega no les daría agua. Mi interpretación poética del asunto es que así como el agua fluye, el conocimiento también. Se me quedó mucho la reflexión de la información que va, que se comparte, como se hace con el agua que surge de la madre tierra.*



“Más adelante, con el proceso del levantamiento armado en Chiapas, muchos nos dimos cuenta de la importancia de visibilizar la lucha en todos los niveles, entonces el video se convirtió en una posibilidad y surgió la necesidad de conformar una organización entre todos los que habíamos sido capacitados por el INI. Fue así como surgió la *Organización Mexicana de Videoastas Indígenas* que no tuvo mucho futuro pues la gente que venía lo hacía porque los mandaban de sus organizaciones y el INI no dio más dinero para las reuniones.”<sup>78</sup>

Para él, el video es útil para denunciar y hacer visible tanto las injusticias como los procesos ejemplares y propuestas de vida que tienen los pueblos indígenas. Como realizador Juan José ha producido videos sobre temáticas que afectan a las comunidades como por ejemplo problemas de límites de tierras y protección de recursos naturales, pero también medicina tradicional, proyectos educativos y trabajos colectivos. Después de Guillermo, Juan José fue uno de los coordinadores del CVI de Oaxaca.

Me dirijo a la videoteca en donde están almacenadas todas las producciones de Ojo de Agua. Clara Morales me permite copiar varios de estos documentales. Por su familia, Clara ha tenido una estrecha relación con el activismo social. Su padre y algunos de sus hermanos han estado vinculados a diferentes organizaciones como la CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencias Populares), la CEPCO (Coordinadora Estatal de Productores de Café de Oaxaca), CAMPO A.C. (Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño) y Sección 22. En los noventas, Clara trabajó para la Agencia de Cooperación Japonesa, JICA, en un proyecto de apoyo a los artesanos de la región. Aunque estudió enfermería, Clara empezó a involucrarse en trabajos de comunicación al conocer a Juan José mientras estaba haciendo su año de servicio social en Guelatao. A partir de ese momento, hizo la narración de diferentes videos y ha colaborado como sonidista, productora, gestora y tallerista en Ojo de Agua.

Para Clara, la diferencia de los videos realizados por *Ojo de Agua* radica en que cuentan con la participación activa de los pueblos y consultan con ellos las temáticas de las producciones.

---

<sup>78</sup> Juan José García. Entrevista 2009.

“Es importante que la gente decida qué es lo que quiere decir. No necesariamente debe ser un indígena, puede ser un no indígena utilizando las herramientas, pero los que están narrando son los indígenas, los que están definiendo cómo son, contando su propia historia y expresando lo que son desde dentro, no alguien externo que los define.”

Al día siguiente acompañé a Ceberino a su pueblo natal, Santa Ana del Valle. En la década de los 90, Ceberino trabajó en la XEGLO en Guelatao como traductor de zapoteco, aseo de la estación de radio y como encargado de activar la antena previo a las transmisiones. Allí aprendió cuestiones técnicas sobre producción radial y conoció a Juan José, quien lo invitaría posteriormente a los talleres de video del CVI de Oaxaca.

Ese día hay feria en Santa Ana: danza de la pluma, partido de baloncesto, orquesta y mucha comida. Ceberino está encargado de registrar en video diferentes actividades, entre ellas las intervenciones de las autoridades tradicionales y el jaripeo. La tarde pasa tranquila con todos los habitantes reunidos en la plaza de toros.



Imagen 7. Un hombre graba en video el jaripeo en Santa Ana del Valle, 2009.

La localidad de Santa tiene su propia página web en la que suben fotografías y videos para mantener actualizados a los familiares y amigos migrantes que viven en Estados Unidos. Son ellos mismos quienes les han enviado cámaras de video para no perderse los quince años de una sobrina, el matrimonio de un compadre o las fiestas de la comunidad.

Cuando inició el Programa de Tránsito de Medios tenía como objetivo acercar a las comunidades a un medio de comunicación que de alguna u otra forma iba a llegar a ellos. Entregar cámaras y equipos de edición a los interesados iba a permitir que realizaran sus propios programas.

“[...] Transferir funciones –de producción y difusión de materiales audiovisuales- a organizaciones, comunidades o grupos indígenas, interesados en dar a conocer sus propuestas y proyectos que hacen suyo el derecho a la información, no sólo como receptores marginales que se integran a un vasto engranaje de comunicación hegemónica y centralista, sino como productores de una incipiente contrapropuesta: producir desde lo local o regional su información.”<sup>79</sup>

Con el proyecto, se pensaba enriquecer las formas de comunicación en el contexto indigenista para reflejar en pantalla la diversidad que caracteriza al país. Se contempló entonces la enseñanza de un nuevo lenguaje -el lenguaje audiovisual- además de los conocimientos prácticos para el manejo de los aparatos electrónicos. Para ello se requería de la participación de antropólogos, cineastas, maestros o personas no indígenas que recordaban la dominación que se pretendía eliminar con esta experiencia en particular<sup>80</sup>. Durante una reunión en la que se discutía el programa, Scott Robinson anotó:

“A mi juicio, la condición colonial de las etnias siempre impuso una política indigenista o paternalista o abiertamente de corte represivo....quiero recordar la condición de las comunidades indígenas: facciones políticas, facciones religiosas, facciones de

---

<sup>79</sup> Gerardo Noria Sánchez, en Hacia un video indio, INI, México, p.7.

<sup>80</sup> Eduardo Maldonado, en Hacia un video indio, INI, México, p. 34.

mayordomías...comunidades divididas en grupos tradicionalistas y reformistas. La comunidad tradicional indígena solidaria, ya no existe. Y esto, también, será un obstáculo para llevar a cabo un proyecto como el que aquí discutimos.”<sup>81</sup>

Desde los inicios del programa se esbozó además la dificultad debido a los costos de producción, al mantenimiento de los equipos y a la imposibilidad de pagar transmisiones en televisión<sup>82</sup>.

“A menos que esta transferencia posibilite los procesos autogestivos internos de práctica social de cada comunidad, les permita la construcción de mecanismos para resolver sus necesidades primordiales, y las vincule a otras comunidades, la *Transferencia de medios audiovisuales a las comunidades indígenas* no tendría mayor utilidad.”<sup>83</sup>

López continúa explicando que la implementación del programa iría directo a una “conquista hacia el otro” a menos que se discutieran con la comunidad todas las etapas del proceso.

A pesar de que pudieron haber existido otros intereses -como el promover las políticas indigenistas- estaba claro que con el programa se procuraba construir un vínculo con otras realidades. Sonaba utópico enseñar otras formas de ver y de proyectarse en contextos en los que la comunicación se hacía mayormente de manera unidireccional. Al respecto, durante las reuniones en las que se analizaba el proyecto, Guillermo Michel afirmó:

“Crear centros de producción televisiva en las comunidades indígenas, sólo puede adquirir una significación profunda si los indios de nuestro país y de toda América obtienen espacios tan importantes como los que han sido concesionados a los monopolios privados y los que se ha adjudicado el monopolio estatal. De lo contrario, ¿televisión indígena para qué?”<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Scott Robinson, en *Hacia un video indio*, INI, México, p. 71.

<sup>82</sup> María López, en *Hacia un video indio*, INI, México, p. 28.

<sup>83</sup> Idem, p. 29.

<sup>84</sup> Guillermo Michel, en *Hacia un video indio*, INI, México, p. 46.

Con el pasar de los años, los canales de difusión para las producciones fueron principalmente los festivales de cine y los espacios académicos. En este sentido la radio tuvo mayor alcance. Aun funcionan las radios locales como redes alternativas de comunicación, aunque sin transmisiones a nivel nacional, con internet los programas se hacen accesibles en otras latitudes. La radio es un medio ágil para intercambiar mensajes entre comunidades, familiares o autoridades, y promover la música, la lengua e incluso la medicina tradicional.

Un año después, visito la nueva sede de Ojo de Agua, una casa azul en la colonia Díaz Ordaz. Por esos días se conmemoran los cinco años de actividad de Radio Plantón, un medio de comunicación que ha transmitido diferentes acontecimientos oaxaqueños, especialmente los que involucran al movimiento magisterial de la Sección 22. Viajo a Guelatao, pueblo natal de Benito Juárez, y me hospedo en casa de Juan José. Su mamá nos recibe con sopa y tortillas, y pasa la tarde escuchando radio en zapoteco. Yo, de vez en cuando le pido que me traduzca lo que están diciendo, en su mayoría son anuncios de la comunidad o mensajes y saludos entre parientes. Al caminar por las calles del pueblo y ver el aviso de Video Rey pienso que el video está cumpliendo con la función de registrar diversas actividades en la comunidad y que más allá de ser una tarea colectiva es el oficio de alguien que decidió ganarse la vida de esa manera.



Imagen 8. Anuncio de servicio de video en Guelatao de Juárez, 2009.

Laurel Smith en su tesis de doctorado<sup>85</sup>, aborda como casos de estudio las experiencias de realizadores de video oaxaqueños para demostrar que han sido fruto del patrocinio (advocacy) organizacional o institucional. La autora estudia las relaciones socioespaciales que permiten la acción entre instituciones, individuos y videos y posiciona al colectivo Ojo de Agua en un contexto etnopolítico, de ONGs y de tecnologías de la comunicación mediado por el soporte académico (academic advocacy) y el activismo cultural.

Para ella, Ojo de Agua se desarrolló a partir de una relación *socioespacial simbiótica* con el CVI del INI que surgió de partidarios académicos (academic advocates) que buscaban abrir nuevos espacios para la participación de los indígenas. Después del acceso a las

---

<sup>85</sup> Smith, Laurel, op. cit., p. 170.

nuevas tecnologías que brindó el centro en 1994, el colectivo fue una casa de producción para las agencias gubernamentales con el fin de visualizar a los indígenas; Ojo de Agua se posicionó como un nodo urbano en la negociación e intercambio de fondos transnacionales para la compra y uso de las tecnologías de comunicación. De acuerdo con la autora, estas tecnologías son vitales para el activismo y han ofrecido la posibilidad de visualizar agendas políticas y culturales de las organizaciones o individuos indígenas<sup>86</sup>.

Más allá de la idea de la memoria cultural con la que el INI impulsó la realización de *videos indígenas*, Ojo de Agua construyó una visión diferente, la comunicación de lucha.<sup>87</sup> En sus objetivos, Ojo de Agua se propone promover procesos de comunicación comunitaria en el sur del país, además de contribuir a la democratización de los medios al difundir la imagen y la palabra de los pueblos indígenas. Para sus miembros la labor de la comunicación tiene sentido al intentar transformar condiciones sociales injustas.

Independientemente del colectivo, los miembros de Ojo de Agua colaboran también con otros grupos y realizadores de video en Oaxaca y el sur del país, con la firme convicción de que las tecnologías visuales deben estar al alcance de toda la población. Para ellos la *comunicación alternativa* retoma la imagen, palabra y música que por años ha hecho parte de la expresión de los pueblos indígenas, en este sentido, sus formas de comunicación tienen ahora otras herramientas. Las nuevas tecnologías en particular el video, el internet y la radio brindan otros alcances. Sin embargo, es difícil construir espacios de comunicación con los recursos financieros suficientes para continuar una labor informativa y de manifestación política y cultural frecuente. Fue el caso del canal comunitario Canal 9 que debido a las limitaciones geográficas tuvo un rango de alcance restringido en los valles centrales de Oaxaca y faltaron recursos para hacer copias y viajar a las comunidades a presentar las producciones terminadas. Laurel Smith menciona que a pesar de las *ambiciones esperanzadoras* cuando hubo apoyos institucionales para hacer posible la distribución de los videos, se canalizaron los dineros para difundir los documentales lejos de los lugares en donde fueron grabados, y enviarlos a festivales y

---

<sup>86</sup> Smith, Laurel, op. cit., p.16 y 38.

<sup>87</sup> En su tesis doctoral Erica Wortham analiza el trabajo realizado por Ojo de Agua y cita a Guillermo Monteforte mencionando la comunicación de lucha que requiere de una actitud no gubernamental con menos burocracia y una atmósfera más informal. Esto fue precisamente lo que Monteforte intentó hacer desde que dirigía el CVI de Oaxaca.

fondos internacionales<sup>88</sup>. Smith continua exponiendo que los miembros de Ojo de Agua no han podido -por tiempo o dinero- dedicarse por completo al altruismo, pero que sus videos los han establecido como grupo y como fuente alternativa del conocimiento visual de los indígenas. Smith ve este reposicionamiento del apoyo (relocation advocacy) como sintomático de la destrucción creativa causada por las políticas neoliberales que han reconfigurado espacios de cooperación y conflicto en América Latina.<sup>89</sup>

El movimiento social gestado en Oaxaca en el 2006 propició espacios para que la *comunicación de lucha* se expandiera. Ojo de Agua ha realizado varios Encuentros de Comunicadores Indígenas en los que se presentan los videos producidos y se exponen las problemáticas recurrentes, como la falta de financiamiento, de capacitación y difusión. Los videastas en las comunidades deben cumplir con sus trabajos, la realización de videos es algo extra que no es tomado por algunos como una actividad seria. Las mujeres casi no tienen la oportunidad de asistir a los talleres de capacitación en video ni de grabar, pues deben ocuparse del hogar, de sus hijos y maridos, y es mal visto que estén por fuera de sus casas tanto tiempo. Recientemente, Ojo de Agua ha tenido la iniciativa de incluir a alguien que cuide a los niños mientras las mujeres aprenden lo relacionado con los audiovisuales, de esta manera promocionan los talleres invitando a las mujeres a asistir con sus hijos<sup>90</sup>.

Actualmente, Ojo de Agua continúa su labor de realizar videos a pedido de las comunidades o grupos, visibilizando los problemas en los que se encuentran. Además de producir estos videos para organizaciones indígenas o educativas, organiza muestras comunitarias y participa en festivales, encuentros y seminarios.

---

<sup>88</sup> La autora menciona diferentes ejemplos en los que tanto organizaciones como realizadores de video oaxaqueños recibieron apoyos monetarios provenientes de fondos internacionales como las Fundaciones Rockefeller y MacArthur y de festivales organizados por el CLACPI y el Museo del Indio Americano, entre otros. De esta manera demuestra su tesis de que sin apoyos y becas no hubiese sido posible el surgimiento de grupos o individuos que registrasen en video los acontecimientos de sus poblaciones ni la expansión transnacional de ideas e imágenes del *video indígena* a través de diversas pantallas. p. 200.

<sup>89</sup> Smith, Laurel, op.cit., p.3.

<sup>90</sup> Incluso, dentro de los 7 socios que conforman Ojo de Agua, solo hay una mujer.



### 3.3 TV Tamix



Imagen 9. Logo de TV Tamix

En las montañas del noroeste del departamento, se encuentra Tamazulapam Mixe o Tamazulapam del Espíritu Santo, un municipio de más de 7.000 habitantes situado en la región Mixe a 105 kilómetros de Oaxaca. Su nombre en nahuátl significa *lugar del sapo* y coloquialmente se le llama Tama. Llegué a Tama por una carretera llena de precipicios. El pueblo estaba volcado en las calles, iniciando los preparativos para la fiesta. La casa de Hermenegildo Rojas, miembro de TV Tamix, estaba en un barranco y para llegar debía pedir que lo llamaran por altavoz. Después de un rato nadie apareció y me explicaron cómo llegar a mi destino. Encontré una casa amarilla de cemento rodeada de flores y al lado una de madera en donde había una señora pelando gallinas. La saludé y le pregunté por Hermenegildo, ella estaba muy concentrada sacando la vesícula del animal (órgano que si se abre adentro le da sabor amargo a la carne) así que empecé una conversación improvisada sobre cómo preparamos las gallinas en Colombia para hacer el sancocho. Apareció Hermenegildo y me presentó a su mamá advirtiéndome que no hablaba español, la señora con las tripas en la mano me saludó con una sonrisa mientras él le explicaba a qué había ido yo.

Hermenegildo participó a principios de los años noventa en la creación del grupo de TV Tamix, conformado por varios parientes y amigos que participaron en talleres del Programa de Tránsito de Medios. Varios de sus integrantes pertenecían a la Casa del Pueblo, un programa estatal que promovía actividades culturales y recreacionales en Tamazulapam, y que daba cobertura a manifestaciones tradicionales artesanales y dancísticas. Para ese entonces el grupo de Casa del Pueblo ya tenía una cámara de

video que uno de ellos había comprado mientras trabajaba en Estados Unidos. Con la cámara se empezaron a grabar las fiestas, sin reparar en la técnica, y en un televisor se proyectaban los videos sin editar. Posteriormente el Programa de Trasferencia de Medios les otorgó equipos de edición, luces y una cámara super VHS, con los que se dedicaron a hacer televisión comunitaria. Emitían periódicamente, tanto en ayuuk como en español, los programas *Espacio Sagrado* y *Hoy en la Comunidad*, así como documentales sobre las tradiciones de la región,. El colectivo ha tenido diferentes nombres: TV TAMIX, Radio y Video Tamix y Radio y Televisión Comunitaria Tamix. El canal estatal IMEVISION había instalado repetidoras en todo el país, una de ellas en la escuela secundaria de Tama. Con el tiempo, el equipo se discontinuó y los ingenieros del Canal 9 capacitaron a los miembros de TV Tamix en la operación técnica de ese trasmisor que tenía alrededor de 12 watts de potencia. Fue así como cada sábado transmitieron en vivo debates sobre el desempeño de las autoridades, hablaron del tequio, del uso del agua y en general de los temas concernientes a la comunidad. El trasmisor quedó obsoleto años después y el grupo compró uno avalado por las asambleas comunitarias y el gobierno regional, pero sin contar con el permiso correspondiente de acuerdo a la Ley de Radio y Televisión. TV Tamix transmitía en canal abierto pero por la baja potencia la señal solo llegaba a Tama.



Imagen 10. La antena repetidora abandonada en Tamazulapam. Fotografía de Erica Cusi Wortham, tomada de "Between the State and Indigenous Autonomy:Unpacking Video Indígena in Mexico".



Imagen 11. Los miembros de TV Tamix durante una grabación en campo. Tomado de la ponencia de TV Tamix Televisión Indígena. La representación visual y la objetivación de la cultura, para la reunión con Organizaciones Vinculadas con Medios de Comunicación e Información Indígenas y el Grupo Plural para la Revisión de la Legislación en Materia de Telecomunicaciones y Radiodifusión del Senado de la República. México, octubre del 2007

En medio del caos cultural y político que generó el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, el ejército nacional les decomisó los equipos de grabación y edición a algunas organizaciones indígenas de video y televisoras comunitarias<sup>91</sup>. Por diversas razones el grupo de TV Tamix no pudo volver a transmitir.

“Cuando se da el movimiento del 94 del EZLN, todos los pueblos originarios somos como perseguidos, nos dimos cuenta que querían tener más control sobre nosotros, y el gobierno empezó a cerrar y a reprimir medios indígenas. Tuvimos que tener cuidado porque

---

<sup>91</sup> Televisión Indígena, la representación visual y la objetivación de la cultura. Ponencia de TV Tamix durante la reunión con Organizaciones Vinculadas con Medios de Comunicación e Información Indígenas y el Grupo Plural para la Revisión de la Legislación en Materia de Telecomunicaciones y Radiodifusión del Senado de la República. México, octubre del 2007.

éramos sospechosos. Ahora hemos estado luchando por la vía legal pues también tenemos derecho a acceder a los medios.”<sup>92</sup>

Con el levantamiento en Chiapas, el video comenzó a ser utilizado por algunos grupos como una herramienta de defensa y denuncia de violaciones de derechos humanos. Se discutió entonces la importancia de que los pueblos indígenas contaran con sus propios medios para representarse a sí mismos y reivindicarse como espacios autónomos. La lucha por el derecho a la autonomía también se dio en imágenes.

Desde que TV Tamix se desintegró en el año 2000, Hermenegildo se ha dedicado a la grabación y posproducción de audio.

“Me decidí por el audio porque el consumo es inmediato, en un mes o en quince días una banda ya se escucha en las casas, en la radio. Ahora hay una radio comunitaria, la gente va y manda mensajes, invita a la fiesta, da información. La radio es más rápida, la gente todo el tiempo está escuchando radio, con el video no puedes lograr esa rapidez.”<sup>93</sup>

No obstante, años atrás, en el grupo la radio fue relegada por el video pues la imagen era algo nuevo, había más equipos para producir y la transmisión era casi inmediata; mientras que, para divulgar un programa radial había que enviar el casete a Guelatao, donde estaba la radiodifusora del INI. Hermenegildo también afirma que se ha alejado del video pues es más caro producirlo y el público a nivel local es reducido. En este sentido, podemos afirmar que el uso de las nuevas tecnologías como instrumento para visibilizar los problemas que enfrentan las diferentes zonas indígenas del país, plantea desafíos debido a la falta de recursos y continuidad. Para Hermenegildo, el video no es un medio de comunicación veloz, y el internet es restringido pues solo tienen acceso los jóvenes; indica además, que la gente está acostumbrada a la *réplica espontánea* que se da en la asamblea comunitaria.

---

<sup>92</sup> Genaro Rojas. Entrevista 2010.

<sup>93</sup> Hermenegildo Rojas. Entrevista 2010.

Actualmente, su hermano Genaro es maestro en una escuela, su primo Carlos Efraín Pérez Rojas<sup>94</sup> vive en Francia y otro excompañero de TV Tamix labora en una institución pública. Cuando eran “jóvenes inquietos que querían hacer trabajos culturales” realizaron programas en video retomando la idea del *espejo electrónico* como herramienta para reconocerse y hablar de temas que le interesaban a la comunidad. Cuando dejaron de transmitir por señal abierta empezaron a producir videos para festivales en el exterior.

“El video era un punto de reflexión, análisis y discusión. También era para mostrarse hacia afuera, para decir los mixes somos así, pensamos así y vivimos así. Mandábamos los videos a proyecciones afuera para el intercambio con gente de otras culturas.”<sup>95</sup>

Tanto Genaro como Hermenegildo están de acuerdo en que el consumo de sus videos es muy limitado, pues solo se muestran en festivales y poca gente de Tamazulapan compra sus DVDs o tiene la oportunidad de verlos por internet. Hermenegildo es consciente de que gracias a la migración y al abaratamiento de los equipos es más fácil que cualquiera tenga una cámara fotográfica, una videograbadora, computadores portátiles o celulares con cámaras incluidas que pueden registrar muchos eventos que sin embargo, solo terminan en el disco duro de cada uno. Para él, sería útil capacitar a la gente para circular esa información, para que tenga una finalidad y trascienda<sup>96</sup>.

Al revisar las producciones del INI podemos notar que el Instituto denominó *video indígena* a aquel que hablaba de temáticas de grupos indígenas, aun cuando fueran realizadas por directores externos a la comunidad. Posteriormente, algunos comunicadores originarios de las comunidades plantearon que el *video indígena* sería aquel hecho por indígenas, con la visión de los indígenas y realizado al interior mismo de las comunidades. Hermenegildo afirma que el término de *video indígena* es obsoleto y excluyente, un encasillamiento que les cerró puertas en festivales de cine o de arte pero les abrió otras en festivales independientes. Agrega que es limitante ponerse un sello, pues sería como decir que hay video solo de mujeres o video de hombres<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Carlos Efraín ha ganado varios premios internacionales en reconocimiento a su labor como realizador de audiovisuales relacionados con movimientos sociales y derechos humanos.

<sup>95</sup> Hermenegildo Rojas. Entrevista 2010.

<sup>96</sup> Ídem.

<sup>97</sup> Ídem.

Podemos así, dejar a un lado la denominación de *video indígena*, una categoría empleada desde los inicios del Plan de Transferencia de Medios. Genaro afirma que simplemente hace videos y que no es necesario hacer tal clasificación:

“El video indígena tiene el mismo problema de cómo nos denominan socialmente. Hemos querido diferenciarnos de la sociedad, hemos querido identificarnos. Nos llamaron indios, después indígenas, ahora pueblos originarios.”<sup>98</sup>

Genaro continúa exponiendo que sus videos se caracterizan porque hablan en su propia lengua y son producciones colectivas para autorretratarse y autorrepresentarse, son videos por y para la comunidad.

La defensa de los derechos humanos, los recursos naturales, el agua, el maíz han sido las temáticas más frecuentes en los documentales de TV Tamix y en general de otros grupos, que también han incursionado en videoarte, audiovisuales experimentales y cortometrajes de ficción. Para Hermenegildo es necesario seguir formando gente que registre y grabe material en video y que además lo distribuya a través de internet, ya que se consume mucha televisión y piratería de cine comercial y el video propio de las comunidades sigue siendo caro al no fluir rápidamente<sup>99</sup>, pues no hay una ventana de distribución que genere ingresos.

En un artículo<sup>100</sup> de 2004 publicado en la página web del Museo Nacional del Indio Americano (NMAI) en su sección de Programas Latinoamericanos, se indica que uno de los aspectos más reconocibles del *video indígena* en México es la participación de la comunidad en el proceso, mostrando un panorama optimista en el que a pesar de la falta de financiamiento siguen surgiendo organizaciones interesadas en manifestarse a través del video. Sin embargo, cada vez es más difícil plantearse una realización colectiva pues los *videastas* de las comunidades son mal vistos al recibir premios en dinero por trabajos

---

<sup>98</sup> Genaro Rojas. Entrevista 2010.

<sup>99</sup> Hermenegildo Rojas. Entrevista 2010.

<sup>100</sup> <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm>

en los que participaron todos. Aquí entra en juego la autoría individual y la colectiva; además el video es visto como un pasatiempo y no se deben dedicar todos los esfuerzos a su realización.

Al visitar el CDI de Oaxaca, en la calle Colegio Heroico Militar, muy cerca de la nueva sede de Ojo de Agua, me recibe Pergentino Pazos en medio de montones de cajas de cartón. Las cajas contienen todos archivos de la biblioteca que van a ser trasladados a la Fundación Harp. Años atrás, el equipo de video del CVI de Oaxaca, ubicado en la colonia La Cascada, fue a parar a las bodegas de la CDI de Tlacolula, para el 2003 tenían dos puntos de edición en Betacam, una cámara High 8 y para los talleres una súper VHS y una VHS. Con el tiempo, los equipos fueron obsoletos y fue imposible renovarlos pues se cerraron los Centros por falta de recursos presupuestales. Pergentino llegó a trabajar en la CDI de Oaxaca como responsable del Centro de Video justo en el año en que empezaron a clausurarlos. Él me pide no grabar la entrevista.

Pergentino señala que el INI aprovechó el interés de algunas comunidades con iniciativas radiales para proponer los talleres de video. Los diferentes grupos de la Sierra tenían contacto con organizaciones internacionales y ya tenían radios comunitarias antes de que llegaran las propuestas gubernamentales. Según Pergentino la institución se dio cuenta de que la gente se apropió de los medios y su iniciativa consistió en reforzarlos. De esta manera las comunidades empezaron a mostrar sus inquietudes y problemáticas, y se apropiaron del video con *otra mirada* diferente a la que venía de los realizadores formados en escuelas, una mirada más íntima en la que muestran lo que quieren mostrar de acuerdo a su propia visión, *la imagen en bruto sin tanto maquillaje, a corte directo, la imagen encuerada*.

De acuerdo con Pergentino, TV Tamix tuvo problemas en la comunidad, pues la gente no vio en el video un rescate de su cultura sino una venta de la imagen de los mixes, es por eso que TV Tamix continuo trabajando más con la radio. En el mismo sentido, comenta que Ojo de Agua ponía su logo a las producciones muchas veces realizadas dentro del CVI para así canalizar recursos para la organización. El CVI de Oaxaca funcionó de 1994 hasta casi el 2005 y así como otros Centros entró en crisis porque no se veían resultados del trabajo y faltaban recursos presupuestales. Entre el 2003 y el 2005 clausuraron todos los Centros, quedando solo el de Michoacán que pidió para su unidad de producción todo

lo que sobró de Oaxaca y Sonora. Los realizadores volvieron a sus organizaciones o armaron nuevas. Pergentino explica que tanto la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca) como los zapatistas retomaron materiales de los masters de video para hacer los suyos.



# CAPÍTULO CUATRO

## Interpretación y discusión

### **4.1 De la oralidad a la visualidad**

La comunicación juega un papel determinante en la visibilización de los problemas de desarrollo de los pueblos. Gilles Lipovetsky, habla del documental como “una de las figuras de la avanzada de lo imaginario democrático que tiende a reducir la jerarquización de las diferencias entre las personas”<sup>101</sup>. En este sentido no podemos dejar a un lado la relación entre poder y visualidad, en la que la visión es solo una cuestión del poder para ver<sup>102</sup>, la visualidad visualiza el conflicto y hace que los procesos históricos sean visibles al poder:

“La cultura visual tiene que clamar por el derecho a mirar, para ver al migrante, para visualizar la guerra, para reconocer el cambio climático [...] sobretodo, es el reclamo para una historia que no sea contada desde el punto de vista de la policía.”<sup>103</sup>

Según lo anterior, el derecho a ver promueve un intercambio de miradas en el que las partes miran y son miradas en una mutua búsqueda del entendimiento del otro, es más un reclamo para mirar lo que está prohibido ver.<sup>104</sup> Con las cada vez más numerosas iniciativas de autorrepresentación en las que se habla de los problemas ambientales en las comunidades, de la agresión a sus recursos naturales por parte de multinacionales, de los derechos de la tierra y de la protección de las especies, los videos realizados con

---

<sup>101</sup> Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean, 2009, La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna, Editorial Anagrama S.A., Barcelona, p. 154.

<sup>102</sup> Donna Haraway citada por Mirzoeff, Nicholas, 2009, An introduction to visual culture, Routledge, London-New York, p. 5.

<sup>103</sup> Mirzoeff, Nicholas, op. cit., p. 15.

<sup>104</sup> Lipovetsky lo denomina cinemanía democrática: de todos y para todos, op. cit., p. 26.

estas temáticas pueden equipararse al *cine de protección* que señala Lipovetsky, el cual responde a la consagración de los derechos humanos y a una creciente inseguridad social y ecológica. Para el autor lo que caracteriza al documental y le proporciona a su público una satisfacción particular es la desmitificación, la denuncia de mentiras, “el placer de salir de la caverna de las ilusiones”.



Imagen 12. Tomada de internet, sin crédito de autor.

En este caso podemos observar audiovisuales movidos por voluntades políticas y que incluso promueven identidades colectivas. Siguiendo a Lipovetsky, los desastres del siglo y el hundimiento de los grandes mitos nacionales han iniciado un proceso de afirmación y reivindicación de las identidades haciendo posibles nuevas políticas de reconocimiento. En el cine actual se retoman temáticas que tienen que ver con el predominio del mercado y la violación a los derechos humanos, problemas con repercusiones globales que afectan las actividades humanas y que se visualizan en la *hipermodernidad mundializada*<sup>105</sup>.

Como lo mencioné en el capítulo anterior, con la migración a Estados Unidos, llegan cada vez más a las comunidades aparatos reproductores así como videocámaras, cámaras

<sup>105</sup> Lipovetsky, Gilles, op. cit., p. 205.

fotográficas digitales y teléfonos móviles con cámara incluida. Así poco a poco, comunidades oaxaqueñas se han interesado por los medios audiovisuales. Sin embargo, la proliferación de pantallas de la que habla Lipovetsky no se da por igual en comunidades lejanas y con otras dificultades por resolver. No podemos evidenciar por completo la multiplicación de pantallas, “el mundo pantalla” pues hay comunidades que ni siquiera tienen electricidad.

En las poblaciones con gran número de migrantes el video es usado para registrar eventos de interés comunal, como las fiestas del pueblo, bautizos, matrimonios, y otras fiestas, para enviar las cintas a sus familiares en Estados Unidos o subirlas a la red. Podríamos decir que el video en estos casos ha reemplazado a las cartas, ya los chismes narrados antaño se pueden ver en pantalla, quién está con quién, cómo han crecido los niños, el nuevo cura del pueblo, la nueva cancha de baloncesto, es “la película de los momentos de nuestra vida”<sup>106</sup>. En el mismo sentido, Lipovetsky afirma que todos estamos a un paso de ser directores y actores pues lo banal, lo anecdótico, las grandes catástrofes, los actos de violencia, son hoy filmados por los actores de su propia vida.

Si como dice Robert Edmonds los temas del documental son las relaciones humanas con el mundo en que vivimos<sup>107</sup>, la palabra documental denota precisamente lo que presenta una realidad. En la misma línea, Lipovetsky indica que el auge del documental en la gran pantalla se debe a diferentes transformaciones sociales y culturales:

“Aparece como una respuesta a la desaparición de los grandes referentes colectivos del bien y del mal, lo justo y lo injusto, la derecha y la izquierda, [...] todas las ‘pequeñas’ historias, todas las micro y macrorrealidades del mundo sociohumano adquieren una dignidad nueva [...] los hechos que presenta el documental sustituyen los ya debilitados sistemas de interpretación global por ‘realidades’ inmediatas pero fuertes, con una innegable dimensión de evidencia.”<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean, op. cit., p. 25.

<sup>107</sup> Edmonds, Robert, op. cit., p. 57.

<sup>108</sup> Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean, op. cit., p. 147-148.

Los medios en su afán comercial y de compromisos políticos, dejan de lado o con un tratamiento básico, cuestiones relevantes para nuestros días. Es por ello que se hace urgente contar la historia desde otras perspectivas. Para Lev Manovich, cien años después del nacimiento del cine “la forma cultural más importante del siglo XX”<sup>109</sup>, las maneras cinematográficas de ver el mundo, de estructurar el tiempo, de narrar una historia, se han vuelto la forma básica de relacionarnos con todos los datos culturales<sup>110</sup>.

El video, por su bajo costo y accesibilidad, está siendo usado cada vez más, como una herramienta para el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas. El video tendría entonces un uso político y de representación. El verse a sí mismos hace del video una especie de *espejo mágico* comprometido con la dignidad y el autorreconocimiento. La labor de Ojo de Agua y de TV Tamix es una apuesta por la horizontalidad en las miradas para hablar de identidades étnicas, y en particular de los derechos humanos.

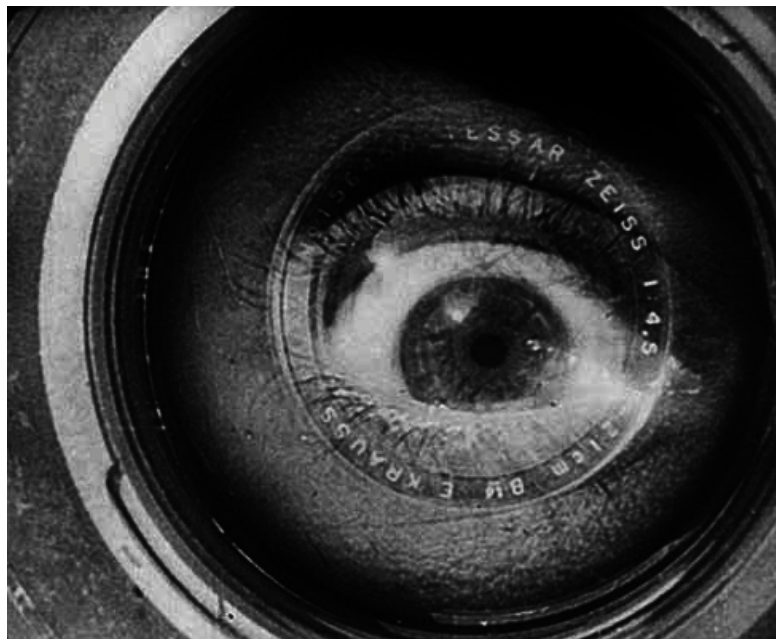


Imagen 13. Fotograma de “El Hombre de la cámara” película de 1929 dirigida por Dziga Vertov.

---

<sup>109</sup> Manovich, Lev, El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital, Paidós, Barcelona, p. 53.

<sup>110</sup> Manovich, Lev, op. cit., p. 130.

## 4.2 El video es memoria

*“Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos, que han dominado y dominan las sociedades históricas [...] Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres.”*  
Jacques Le Goff<sup>111</sup>

La memoria es la facultad de retener y recordar lo pasado, para producir y reproducir la identidad social. La memoria se convierte en colectiva al pasar de los saberes individuales a los sociales y al compartir representaciones que un grupo identifica como suyos<sup>112</sup>. Siguiendo a Le Goff los olvidos y silencios de la historia revelan los mecanismos de manipulación de la memoria colectiva:

“En las sociedades desarrolladas, los nuevos archivos (archivos orales, archivos audiovisuales) no se han substraído a la vigilancia de los gobernantes, aun cuando éstos no son capaces de controlar esta memoria tan estrechamente, como en cambio logran hacerlo con nuevos instrumentos de producción de tal memoria, tal como la radio y la televisión.”<sup>113</sup>

Con los documentales, en este caso los de Ojo de Agua y TV Tamix, podemos evidenciar la manifestación de la memoria colectiva. Esta memoria, representada en video, habla de la experiencia de una generación o varias, habla del recuerdo que se mantiene vivo y de los saberes compartidos. Así, con conocimientos no oficiales ni institucionalizados, se abre el diálogo a las diferentes interpretaciones de los acontecimientos sociales, a las distintas versiones de la historia, que representan la memoria colectiva de familias, comunidades e individuos y contrastan con los conocimientos privados de grupos que defienden sus propios intereses. Por ello, la expresión de esa memoria colectiva puede

---

<sup>111</sup> Le Goff, Jacques. El orden de la memoria. El tiempo como imaginario, Ediciones Paidós, Barcelona, p. 134.

<sup>112</sup> Pérez-Taylor, Rafael. Entre la tradición y la modernidad. Antropología de la memoria colectiva. Universidad Nacional Autónoma de México, México, p.12.

<sup>113</sup> Le Goff, Jacques, op. cit., p. 182-183.

resultar un poco ambigua pues dentro de la comunidad hay también luchas internas y conflictos de intereses que afectan la visión de lo que quiere mostrarse al exterior.

Presenciamos pues la propagación de diversos formatos para guardar tanto nuestra memoria individual como la colectiva<sup>114</sup>. Aunque en el caso del CVI oaxaqueño, parte de esta memoria colectiva terminó en casetes enmohecidos, olvidados en un salón, y con suerte algunos catalogados y almacenados por el acervo de la CDI<sup>115</sup>.

Tanto los historiadores, periodistas, antropólogos y sociólogos que se interesan en la memoria social, tienen al alcance las historias locales, los recuerdos individuales y colectivos, muchos de ellos contenidos en videos realizados por los propios protagonistas. Valdría la pena incluir estas narraciones en las investigaciones sobre la memoria de nuestras sociedades, para pensar en una historia contada desde un punto de vista distinto.

La *memoria electrónica*<sup>116</sup> se hizo posible después de los años cincuenta y continúa hoy gracias a las constantes innovaciones tecnológicas. No solo tenemos textos y documentos bibliográficos para nuestras investigaciones sino que además contamos con imágenes fijas y en movimiento, producto de sus mismos protagonistas. Es con esta forma de autorrepresentación que podemos presenciar un cambio en el punto de vista de la historia para retomarla como algo que nos define y nos ayuda a conocernos mejor, como una historia escrita a muchas y diversas manos.

Sin embargo, producimos tal cantidad de imágenes que ya no nos queda tiempo para verlas y mucho menos para analizarlas. Según Joan Fontcuberta debemos preguntarnos

---

<sup>114</sup> Leroi-Gourhan clasifica la historia de la memoria colectiva en cinco períodos: el de la transmisión oral, el de la transmisión escrita por tablas o índices, por esquelas, el de la mecanografía y el de la sistematización electrónica.

<sup>115</sup> El *Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz* tiene resguardado parte del material del CVI de Oaxaca que consta de un total de 358 casetes, de los cuales 171 son producciones terminadas, 58 originales de cámara, 29 son primeros o segundos cortes, y 100 contienen cursos y talleres que se impartieron para la formación de los videoastas.

<sup>116</sup> Le Goff hace una distinción entre memoria humana y memoria electrónica, dando a la primera característica de inestabilidad y maleabilidad mientras que a la memoria de la máquina le confiere una estabilidad análoga a la del libro. Op. cit., p. 174.

en todo ese mar de imágenes cuáles son las que se nos ocultan desde instancias que deciden lo que podemos ver o no, ya sea por razones políticas o ideológicas. Está en juego entonces el control de la imagen, la censura, y es por ello que el autor insiste en una educación visual que nos demuestre que la cámara también puede mentir.

En sociedades en las que prima el *ver para creer*, los medios masivos de comunicación influyen en gran parte en la producción de la memoria colectiva, fabricando un presente que contribuye al debilitamiento de la conciencia histórica pues descontextualiza el pasado. En general, la televisión trabaja los acontecimientos de manera instantánea y no como sucesos de un tiempo largo, que tienen que ver entre sí. De acuerdo con el filósofo Jesús Martín-Barbero, no hay memoria sin conflicto pues siempre existe una multiplicidad de ellas en lucha, nunca hay una sola memoria, y los medios dan cuenta de la memoria en consenso lo que significa que por cada memoria activada y legitimada, hay otras reprimidas, enmudecidas y excluidas. De acuerdo con su planteamiento vivimos en un presente cada vez más comprimido en el que se trata de hacer circular el máximo de información en el mínimo de espacio y esto trasladado al campo de la memoria establece que la que se valora es la que cabe en el computador, la memoria instrumental y operativa y no la memoria cultural, la de los “viejos de la tribu” que es conflictiva y no acumulativa pues se articula sobre los tiempos largos de la historia<sup>117</sup>.

Con los trabajos de Ojo de Agua y de TV Tamix, presenciamos una lucha por la memoria colectiva de los pueblos originarios, apoyada en los medios audiovisuales, en un intento por contrarrestar la representación que en general hacen los medios masivos. Sergio Julián Caballero, actual coordinador de Ojo de Agua, manifiesta que los medios de comunicación muestran a las comunidades indígenas de manera racista y no reflejan la vida comunitaria, “si seguimos entretenidos otros elegirán por nosotros” enfatiza Sergio al hablar de la oferta televisiva<sup>118</sup>. Es por ello que el video se ha convertido en una herramienta útil en procesos de comunicación para dar a conocer sus problemáticas y modos de pensar y encaminarse a la construcción de una sociedad más justa.

---

<sup>117</sup> Jesús Martín-Barbero. *Medios: olvidos y desmemorias*. Medios para la Paz, Tertulia en la Fundación Santillana. Bogotá, noviembre de 1998.

<sup>118</sup> Sergio Julián Caballero. *Miradas comunitarias: encuentro de visiones para el desarrollo cultural local*, Encuentro de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal. Septiembre de 2011.

## **Consideraciones finales**

Después de evaluar estas dos iniciativas, es claro que uno de los principales problemas para producir audiovisuales en Oaxaca, es la consecución de recursos tanto para la labor de realización como para la difusión. Precisamente esa fue una de las preocupaciones que surgió durante la implementación del Programa de Tránsito de Medios: la falta de espacios de difusión a escala nacional y la garantía de continuidad de esta estrategia gubernamental. Fue el mismo Alfonso Muñoz<sup>119</sup> quien afirmó que no era posible garantizar el uso de los medios en las comunidades, ni su porvenir, y mucho menos, la programación en los grandes canales. Sin embargo el Programa creció y sembró el interés por los medios audiovisuales en varias organizaciones. Actualmente hay realizadores que trabajan por su propia cuenta, combinando los quehaceres diarios con la realización no solo de documentales sino también de historias de ficción. Su participación en festivales internacionales se hace ya a nombre propio y no de manera colectiva. Por ejemplo, recientemente, Carlos Efraín Pérez Rojas, ganó un premio en Morelia por su proyecto sobre la organización de la que hizo parte, TV Tamix.

Considero pertinente la investigación de las relaciones entre la oralidad y la visualidad que promueven la televisión, el cine y el video, pues es un hecho que diferentes grupos se han ido apropiando de lo que ofrecen las nuevas tecnologías. Sería interesante, evaluar la persistencia de la memoria colectiva en las minorías que, día a día transforman su cotidianidad con la presencia de los medios de comunicación. Asimismo, se hace necesario estudiar más a fondo la dimensión comunicativa de la cultura que subyace al exponer diferentes grupos en procesos de intercambio mediante la comunicación. Por

---

<sup>119</sup> Alfonso Muñoz, Antropólogo Físico, empezó a utilizar la fotografía en investigaciones de antropometría. Posteriormente, fue asistente del director José Kimbal y realizó varios documentales como fotógrafo. En 1960, creó el Departamento de Cine del INAH, ya en 1977 funda el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) junto con Nacho López y Oscar Menéndez. Muñoz fue quien impulsó en el INI el proyecto de Tránsito de Medios Audiovisuales para las Comunidades Indígenas.



esta razón, es primordial continuar preparando a las personas para una competencia comunicativa.

Con la creciente demanda de talleres de capacitación en audiovisuales que Ojo de Agua recibe de diferentes comunidades, podemos evidenciar un deseo de apropiación de los medios para que la información circule más abiertamente. La comunicación hace parte de los procesos sociales y el video puede ser un puente de diálogo intercultural para la interacción entre comunidades indígenas. Vincent Carelli, fundador de *Vídeo nas Aldeias*, afirma que la cámara es la “caja de resonancia de la resistencia indígena” y que en el caso de Brasil, posibilitó la apropiación de los temas que los conciernen, la lucha por el rescate cultural y el entusiasmo de los pueblos, para reafirmar su identidad en el ámbito nacional, lo que él denomina autoconciencia.



Imagen 14. Vídeo nas Aldeias. Tomada de [www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br)

Carelli explica que fue casi un suceso global, pues hace quince años, cuando nació *Video en la Aldeias*, también en otros países surgieron realizadores indígenas. Con el tiempo, la apropiación de las nuevas tecnologías se ha convertido en un tema clave en las agendas de los grupos que luchan por su autonomía. Todos podemos contar historias y en este sentido cabe retomar las preguntas que se hace Lipovetsky: ¿Qué clase de vida cultural y democrática anuncia el triunfo de las imágenes digitalizadas? y ¿hasta qué punto el

despliegue de pantallas reorganiza la vida del ciudadano actual? La vida cotidiana está plagada de experiencias visuales y es relevante entender nuestra respuesta a los medios audiovisuales.

Después de escuchar las experiencias de diferentes realizadores de Oaxaca es claro que sigue vigente su labor de compartir historias en busca de la revaloración de sus culturas y tradiciones, así como la visibilización de las problemáticas que los afectan. Para ello no solo usan el género documental sino también el experimental y la animación, obteniendo el apoyo de organizaciones no gubernamentales y asociaciones civiles. Al dialogar con los integrantes de Ojo de Agua y TV Tamix, no precisamos catalogar sus producciones como “videos indígenas” aunque su eje temático central se base en los pueblos originarios. Incluso es un hecho que personas externas a las comunidades pueden realizar videos respetuosos y acordes con la visión de los grupos que retratan.

El panorama parece optimista al contar con portales de distribución digital en línea y algunos festivales de cine y video que dan cabida a este tipo de producciones creando nuevas geografías audiovisuales, propiciando el intercambio y el nacimiento de redes de difusión. Movimientos y organizaciones indígenas de diferentes países latinoamericanos han desarrollado procesos de comunicación con base en el video, poniendo en contacto diversas comunidades. Podemos citar las producciones provenientes de Brasil, Bolivia, Ecuador, Colombia y Chile, que evidencian la descolonización de la mirada. Esta apropiación tecnológica es un fenómeno mundial gracias al abaratamiento de los equipos y a su popularización.

A partir de los casos de Ojo de Agua y TV Tamix, podemos establecer que el apoyo institucional y el activismo cultural fueron claves para el surgimiento del video en Oaxaca, demostrando que las identidades indígenas se han producido en medio de relaciones que involucran al gobierno, a los antropólogos, a los patrocinadores y activistas. No es un secreto que en los medios no hay objetividad y en este caso, en las comunidades también se persigue un fin con cada documental realizado. El video, una herramienta tecnológica externa pero cada vez más difundida, se ha convertido en un dispositivo de visibilización

de las luchas populares, aportando una visión propia de la historia y de las preocupaciones y asuntos que afectan a cada comunidad..

Sería interesante estudiar más a fondo aspectos que se integran a la estética narrativa y audiovisual de los videos, aspectos provenientes de su propia cultura o de la presencia de diversas formas mediáticas, por ejemplo de géneros como el melodrama (la telenovela), o los informativos (noticieros), que podrían influir en una posible homogeneización del lenguaje audiovisual o constituir uno nuevo a partir de diferentes referentes culturales. Además de investigar sus modos de representación y de trasmisión de la memoria colectiva plasmados en imágenes y sonidos. Al evaluar las imágenes, en este caso las provenientes del video, podemos encontrar múltiples representaciones que nos muestran un determinado conocimiento del mundo, un imaginario configurado a partir de cada mirada.

En el caso de Ojo de Agua y TV Tamix, los videoastas reivindicaron su derecho a producir y proyectar una imagen de sí mismos, una imagen que es esencialmente la que quieren comunicar a los otros.

## ANEXOS

### Entrevistas

#### ***Guillermo Monteforte – OJO DE AGUA***

Agosto 2009  
Oaxaca, México

Desde la preparatoria empecé a jugar con video, a tomar clases en Súper 8. Estudié en un politécnico en Canadá, tengo una licenciatura en artes aplicadas. Me especialicé en cine, hice trabajitos audiovisuales, mi formación fue más por el lado de la edición. Luego empecé a trabajar como asistente de edición en comerciales, en Toronto, donde vivía. Me gustaba la estética pero tomé tiempo para pensar en la conciencia social. Recuerdo que estaba haciendo un comercial para *Mattel* a las 3 am y tal vez el cansancio me hizo ver que lo que yo estaba ayudando a promover eran mentiras, estaba manipulando, y me pegó muy fuerte, fue un momento de iluminación. Me pasé a trabajar en programas para niños y de asistente me convertí en editor.

De pronto decidí hacer un viaje por Latinoamérica, de Miami hasta Río de Janeiro, pero me quedé en México, me cautivaron los pueblos indígenas. Y empecé la inquietud de ver con lo que yo puedo hacer, qué puedo aportar a los pueblos. Y entonces en Chiapas empezamos a grabar fiestas en las comunidades, con la idea de que era algo para ellos y no para nosotros. Conocí su cultura, su forma de vivir, su espiritualidad. Era el año 87, 88, grabábamos en betamax fiestas o rituales en los Altos de Chiapas donde todavía ahora hay problemas para grabar porque no les gusta que se les grabe. Lo que nosotros hacíamos era preguntarles qué querían que grabáramos y luego les dejábamos una copia y les mostrábamos. Se amontonaban a verse a sí mismos, en sus rituales, en sus entrevistas, editamos un par de programitas muy sencillos, pero lo más importante era esta cosa de verse a sí mismos, de lo importante que puede ser esa herramienta para los pueblos. De la manera más esencial se puede pensar que es un espejo mágico, donde se uno ve a sí mismo y define más su caminar, dependiendo de cómo se ve en la pantalla. Y a la gente le gusta que se grabe como a ellos les puede servir, que es distinto a alguien que viene de afuera para hacer un documental de televisión o hacer fotos de recuerdo como turista. Aquí es una relación de acuerdo mutuo y de horizontalidad, tú estás enfrente pero quiero que te veas como tú quieres verte. Con esa idea empezamos a trabajar y di talleres, formé un programa en el INI, un programa de capacitación y de entrega de equipos a comunidades indígenas y de ahí Ojo de Agua. Cuando sales de una escuela de comunicación social se enaltecen las cosas comerciales, son los que mandan y tu eres el experto para que los otros piensen cómo las empresas quieren que piensen y de ahí me abrí a toda esta cuestión social de la que no sabía nada. Fue un desarrollo muy

interesante y descubrí la forma de utilizar los mismos medios para fines más constructivos y promover que los medios sean apropiados cada vez más por la gente que los usa.

Principalmente por el Programa de Tránsito de Medios y de ahí a través de un espacio que se abrió aquí en Oaxaca que fue el Centro de Video Indígena. En el 94, llegaron muchos voluntarios de universidades como la UAM y la UNAM, mucha gente se involucraba. Y algunos de nosotros reflexionamos que en el ámbito del gobierno es difícil que realmente hables de una expresión propia de los pueblos, siempre hay una censura, un control, una burocracia, fueron raras las veces que realmente hubo censura de contenido, sí un par de veces, pero no fue la razón, muchos pensarían que eran cuestiones políticas pero no era tan así, sino de canalizar ciertos espacios. Decíamos esto hay que seguirlo con ciertos cambios pero fuera del ámbito gubernamental, y finalmente se constituyó como ojo de agua en el 98.

El nombre oficial del grupo es Comunicación Indígena Sociedad Civil, los nombres que queríamos ya estaban tomados, Comal –comunicación alternativa-, y otras dos opciones que ya estaban registradas. Muchos socios sintieron que ese nombre era muy pretencioso, como si fuéramos el centro de la comunicación indígena que no lo somos y salió el nombre Ojo de Agua. Mi visión es que el Ojo de Agua es un manantial, una vez estaba grabando en Chiapas y la comunidad tenía su ojo de agua en medio del pueblo y lo habían cubierto para que el sol no lo secase porque no tenía mucha agua, salía una cubeta al día y eran 15-20 familias que estaban allí, y yo quería grabarlo y rebotar un poco de luz allí adentro para que se viera, pero me dijeron en la comunidad que no metiera luz allí adentro porque era el ojo de la madre tierra y luego se queda ciega y no nos da agua, y se me quedó mucho la reflexión del conocimiento que fluye, esa es mi interpretación poética del asunto, el agua que fluye, la información que va, que se comparte, como surge el agua de la madre tierra.

En Ojo de Agua hay área de difusión, producción, y cada quién es responsable por un área. Yo soy el encargado de gestión y de elaboración de proyectos, la logística y conseguir los fondos para hacerlo.

Lo que lo caracteriza al video hecho por indígenas es más bien un compromiso de que quienes retratan, que son indígenas, los retratan de una manera digna y que ellos mismos se autorreconocen como están siendo retratados. Finalmente es más una cuestión política que de género o de estética, es algo que maneja aportar algo a los pueblos indígenas de manera constructiva y horizontal. No importa si quien lo hizo es alemán o zapoteco sino el acuerdo mutuo de quienes están frente a la cámara y que eso sirva para fortalecer a los pueblos indígenas en general o en particular. No es como que el video indígena fuera

como el cine negro o el cinema verité, es una actitud del proceso, y que este compromiso, este aporte beneficie a todos los pueblos indígenas, a toda la humanidad, pero de manera constructiva con una representación digna.

La diferencia en cine y video es una cuestión muy discutida, pero en sí es el medio, es lo que está en tus manos para comunicar ideas. Cualquier persona que tiene el oficio debe poder manejar el lenguaje. El lenguaje en esencia es el mismo. En el cine hay más cuidado, es más pensado, mas trabajado, la estética está mucho más cuidada de lo que normalmente es video. Para mí es lo mismo, son medios audiovisuales, es lo que puedas hacer por ese medio. Si pega fuerte, ya menos ahora que hace unos 10, 15 años, que los cineastas que estudiaron en Londres, París se ven invadidos por gente que no tiene formación formal que agarran sus camaritas caseras. Pero al final, lo que hay que destruir es ese elitismo que es parte de un proceso político también.

La gente en las comunidades no hace video etnográfico, nosotros no hacemos etnografía, lo que hacemos podría servir como un instrumento para etnólogos o etnógrafos pero no es el fin, el fin es social. El cine etnográfico tiene un fin muy académico de registrar, reconocer y poder estudiar a las etnias y entonces se convierte en una herramienta o medio de expresión enfocado en el estudio de lo diferente, para expresar reconocer lo diferente. La palabra cine yo ya no la uso, al final estamos hablando el mismo lenguaje, lo que sí hay que reconocer es que falta a muchos que hacemos video el rigor estético, estructural de los que hacen cine, hacer una obra bien hecha en términos artesanales, cinematográficos. Las dos tienen su valor y no digo que una es mejor que la otra. Con una camarita y una computadora se pueden hacer cosas muy buenas y con mayor difusión, y lo importante de derribar esa barrera tiene que ver con la ciudadanización de los medios, que puedan ser realizados por quien quiera, hay una capacidad de expresión de la gente.

En Ojo de Agua hacemos video indígena y promovemos que se haga video indígena por parte de las comunidades, es importante multiplicar esto para que cada vez más gente lo pueda hacer y que cada quien lo haga como quiera pero que quede esta esencia del compromiso social y político con las comunidades.

En las comunidades hay mucha preocupación por la pérdida de la cultura, con todo lo que está pasando ahora, la globalización, la migración, es muy acelerado como se están perdiendo los conocimientos en los pueblos, hay una preocupación por registrar, y en cuestiones como la migración hay una preocupación por mantener vínculos con los que se han ido, con los que se quedan y el video se está usando para eso, entre otras cosas. También procesos productivos, cómo se produce la miel, cómo se produce algo, especialmente si se quiere comercializar, es como digamos una herramienta de capacitación, hay una preocupación por la lengua que se está perdiendo, una

preocupación porque se mantenga, les da gusto hacer video cuando todavía está vigente su propia lengua, porque de alguna manera la captura y la guarda allí y la promueven, y por supuesto la cuestión política, la lucha social, abusos de autoridad, problemas de límites de tierras, en general eso. En Ojo de Agua, además de los videos, estamos apoyando radios comunitarias, la idea es promover espacios radiofónicos que son propios, que puedan manejar sus propios contenidos, resaltar lo local en todos los sentidos, cultural, histórico, científico, vinculado también con lo de afuera, vincular distintos pueblos. Con la radio también hay necesidad de comunicar cosas que en los medios masivos no se encuentran y eso va desde el punto de vista de que la visión y la cultura que domina no considera para nada una verdadera existencia de los pueblos indígenas, en México en un discurso oficial parece que hay mucha apertura con los pueblos, que se reconoce el encuentro de dos culturas en vez de que los españoles conquistaron. Pero al ver cómo los pueblos son retratados en los medios, es una cuestión folklórica y con fines turísticos casi siempre, una cuestión de que bonitos son los pueblos y ojalá no cambien. Y en este contexto quedan muchos huecos en el provecho de estos mensajes para la gente de las comunidades y la idea es llenar esos vacíos. Se hace una propuesta concreta de cómo manejar y como reconocer a los pueblos en los medios, ahora se clausuran violentamente las radios comunitarias por ejemplo. La radio es más inmediata, es directa y requiere de menos 'manufactura' digamos que tiene más acogida por eso.

La gente que hace video es gente que se dedica a hacer otras cosas, entonces en video el proceso es lento, sacan un video de 10 minutos en un año, es algo que no está constantemente realizándose entonces el impacto es mínimo. Por eso el video de 10 minutos junta a la comunidad 10 minutos y se acabó, la radio es en vivo, llamas a la persona, entrevistas a la autoridad, organizas tu concierto musical, hay cosas que se pueden hacer constantemente, no es la 'fiesta se dio en junio y en septiembre ves el video'. Hay tres iniciativas incipientes de televisión comunitaria, muy sencillas.

La oralidad va más allá de los cuentos, es todo el conocimiento que se va transmitiendo de forma oral. Esos medios tienen más posibilidad de penetrar en las comunidades pues todavía hay mucho analfabetismo, varios en lo básico pueden leer y escribir pero no lo aplican de manera productiva, consumen mucha televisión y mucha radio. Yo me acuerdo cuando empecé con esto del video indígena preocupación porque estábamos metiendo consumismo, cómprese una cámara, la mejor, la de nueva tecnología, en pueblos que son pobres. Pero sí hay una apropiación bastante natural y tiene que ver con la oralidad, que cuando una persona aprende a hacer video yo siento que el proceso es un poco distinto a cuando ... en su comunidad. Nos ha tocado trabajar con gente con poca exposición a la televisión y su forma de visualizar es otra. Es como que la oralidad capturada y transformada por una televisora.

La expresión video indígena no es de ellos es nuestra. La palabra indígena casi nunca la usan, dicen soy zapoteco, mixe o yo hablo la lengua tal. Hay un interés de los jóvenes por querer contar las historias de los ancianos, las tradiciones. El video es un envase distinto a la oralidad pero en esencia viene siendo lo mismo, y oralidad hablando del conocimiento transmitido más que de la palabra hablada. Les gusta a ellos la plática, la entrevista y si es un anciano que habla pues que hable, lo aprecian mucho. Esto lo estoy generalizando, va desde las comunidades con tradiciones arraigadas hasta los que las tienen más diluidas.

El problema principal que trae el video a las comunidades es que se corre el riesgo de que la persona que tiene la cámara en la mano aproveche un poder que no es suyo, porque sabe algo que los demás no saben –usar la cámara- y de pronto eso les puede dar una cierta arrogancia infantil, hasta poder decidir qué se dice o qué no se dice. Puede haber problemas hacia ellos también porque si graban algo que no debía grabarse o se difunde de otra manera, ellos se meten en problemas. No quieren que nadie se enriquezca individualmente con algo que son de todos.

Estamos buscando la forma de que las mujeres tengan más posibilidades de entrar a los talleres de video, estamos pensando la manera de que vengan con sus niños, apartar a las mujeres para que vayan a su propio ritmo. Me oigo hablar contigo y siento que estoy generalizando. Hay lugares donde no hay problemas en que las mujeres aprendan hay otros en donde sí y está muy arraigada la división, hay que ver como no generar conflictos familiares o comunitarios. Hay muchas que renuncian porque sienten presión de sus familias porque los están abandonando y nosotros no podemos imponerles nada. Estamos tratando de ser más sensibles a cómo damos los talleres, abrir espacios, cómo se dan las dinámicas y apoyarlas para ir avanzando poco a poco.

Los medios de comunicación de este tipo no son los que transforman hay temas allí vigentes que buscan la transformación, el video puede aportar a otros procesos, otras iniciativas donde se logra algo. Es un poco ingenuo por parte de los que hacemos comunicación pensar que vamos a cambiar el mundo, tenemos que pensarlo como algo integrado a procesos. Funciona bien cuando hay una organización con ideas claras que quiere hacer algo y usa el video para ello.

En Ojo de Agua creo que el eslabón más débil es la difusión hacia las comunidades, es más fácil que la gente de afuera los conozca que la misma gente de las comunidades, hay foros, festivales, gente que viene a buscar videos para presentarlos en universidades. Hay que buscar la manera de que lleguen más, de darlos a conocer. Tenemos que pensar también que la gente piense esto me interesa y sentarse a verlo en lugar de irse a ver la telenovela, no nada más los que estamos interesados en comunicación popular.



También puede haber problemas con la falta de equipo, pero sobretodo el tiempo de la gente que está haciendo el video, queremos gente que esté integrada a la comunidad y que a la vez haga video pero eso le quita tiempo de hacer video bien, es una contradicción que no se puede resolver. Nosotros no queremos formar especialistas en video porque entonces se enajenan de la comunidad. Organizaciones más grandes de base han hecho su área de comunicación entonces hay gente que se dedica a eso.

Hay persecuciones para los que trabajan en radio, pero con los de video no tanto. Tal vez el poder no se siente tan amenazado con los que hacen video, más sí en radio. El video es muy difícil controlarlo, la radio es más fácil caerle al transmisor, interferirlo, botar a la gente que está ahí, pero el que hace video no está haciendo nada ilegal y los videos los puedes copiar y mover y ya está. En el fondo nos falta más presencia, eso implica más producción y más difusión. Queremos impulsar una producción constante, un cineclub, que la gente sepa que cada viernes va al cineclub y ve algo nuevo, no que cada tantos meses va alguien a mostrar algo.

## **Juan José García – OJO DE AGUA**

Agosto 2009  
Oaxaca, México



Con el video fue una cosa circunstancial. Yo formaba parte de un grupo de trabajo, un grupo musical, se llamaba Trova Serrana, y al mismo tiempo éramos una asociación civil, es un tipo de figura jurídica en México, una institución independiente del estado, que se dedicaba a la promoción y difusión cultural. Quien convocó a la conformación de este grupo es una persona de mi comunidad, de Guelatao de Juárez, así se llama porque allí nació Benito Juárez, nombrado por Colombia como el 'Benemérito de las Américas'. Guelatao es laguna grande en zapoteco, porque en el centro de la comunidad hay una laguna. El 100 por ciento de la tierra en Oaxaca es una posesión social, hay ejidos o comunidades y en muy poca escala hay pequeñas propiedades, este amigo mío, encabezó una lucha junto con otras personas por quitar de las manos de unas tranacionales la explotación forestal y devolverle el aprovechamiento y cuidado a las comunidades, en 1982 por decreto presidencial se suspende la explotación forestal en la sierra Juárez y los bosques regresan a sus verdaderos propietarios. Somos una comunidad pequeña como 700 habitantes pero jugó un papel importante en la lucha por los bosques. Este amigo llamó a formar ese grupo y promover y difundir la cultura propia a través de la canción. Todas las canciones se refieren al vivir popular, tratando de explicar el modo de vida comunal. Y Jaime Martínez Luna (Jaime Luna) creo un concepto llamado 'comunalidad' (ver también Juan José Rendón y Benjamín Maldonado, antropólogos de Oaxaca que estudian el concepto).

La radio llegó con un paquete especial, una isla de edición en  $\frac{3}{4}$ , a la radio le regalaron eso, y como agrupación que hacíamos activismo cultural para nosotros era muy beneficio utilizar el equipo de la radio y el de edición y nosotros en 1990 trabajábamos como voluntarios. En 1989 empezamos haciendo radio como grupo, para promover otros músicos y ahí fue donde entramos en contacto con Virgilio Caballero y se dio cuenta de que nosotros habíamos hecho un registro de video de nuestras actividades y que hicimos 4 videos que se presentaron en la cumbre mundial de la tierra en Río de Janeiro en 1992,

nos invitó a que hiciéramos un programa semanal de 15 minutos en televisión, y yo ya conocía a Guillermo Monteforte a través de unos amigos que habían ido a la radio a dar un taller de video. En el Programa de Tránsito de Medios sabían que ya estaba el equipo en Guelatao y alguien tenía que aprender a usarlo, nosotros ya habíamos empezado a usarlo sin capacitación y vinieron estos amigos nos enseñaron a usarlo a 3 personas que éramos los que queríamos y así fue como me metí al asunto del video. Me animó a interesarme en la creación e involucrarme en la gestión y generación de procesos. Yo me fui involucrando más con el video, a Guillermo lo conocí en el 91. Programa de Tránsito de medios duraba 6 a 8 semanas (2 ó 3 meses), eran entre 3 o 4 personas por organización. Se trabajaba con organizaciones que se crearon en una iniciativa gubernamental que se llamó Tránsito de Funciones y crearon una instancia los Fondos Regionales de Solidaridad que eran parte de un componente de atención a los pueblos indígenas que durante el gobierno de Salinas de Gortari se impulso para canalizar recursos para proyectos productivos, infraestructura camionera y algo que se coló allí fue el video. Una de las discusiones que se gestó fue que los cineastas y antropólogos decían, cómo es posible, cómo les vamos a dar las cámaras a los indios, esos no van a aprender, no había como un reconocimiento del potencial que puede tener una persona de una comunidad para usar una herramienta tecnológica. Fueron 36 organizaciones las que se involucraron en ese proceso, enseñaron cámara, espacios para la reflexión, edición, posproducción, con cámaras de super vhs en ese tiempo, les dieron cámara, islas de edición, materiales, mobiliario, más la capacitación, era un proceso muy rico. Ellos empezaron a trabajar con ese programa en el 89, hicieron 4 talleres (cada 1 duraba de 3 a 6 meses, y capacitaron a esas 36 organizaciones), crearon el Centro Nacional de Video Indígena aquí en Oaxaca, ya no funciona.

En el proceso del levantamiento armado en Chiapas, muchos nos dimos cuenta de la importancia de visibilizar la lucha en todos los niveles, entonces el video se convirtió en una posibilidad y surgió la necesidad, en un encuentro de intercambio que organizó el INI, de conformar una organización entre todos los que habíamos sido capacitados por el INI, la OMVIAC *Organización Mexicana de Videoastas Indígenas*, no tuvo mucho futuro, la gente que venía lo hacía porque los mandaban de sus organizaciones aun sin claridad sobre el tema de la comunicación, y el INI no dio más dinero para las reuniones, así que no hubo mucho futuro.

Fue más video que radio por un asunto de novedad, la imagen es muy atractiva en las comunidades, es importante hacer un registro y una documentación de los procesos que vivimos en diferentes regiones indígenas, hay gente que hizo cuestiones sobre problemas de límites de tierras, fiestas tradicionales, trabajo comunitario. Hay horas y horas de video, el centro de video tenía archivo y luego llovió en la bodega y se perdió. El Centro de Video se sostuvo más por una necesidad de Guillermo y las personas que teníamos esa visión, el centro trabajó con la colaboración de universitarios voluntarios que colaboraban. Los videos eran sobre trabajo comunal, procesos de lucha, defensa de derechos colectivos,

humanos. Se hacían talleres periódicamente, cada dos meses, talleres introductorios de 4 días para aprender a hacer edición en cámara y contar una historia, el siguiente era de edición. La gente aprendía cuestiones básicas de edición y luego venía un taller de realización que duraba hasta 5 días, en donde se involucraban en todo el proceso, desde la planeación hasta la posproducción. Cuando tenía el interés de hacer un video en su comunidad, los talleres eran el pretexto para ir a su comunidad y empezar a hacer el registro, se la pasaban registrando diferentes acontecimientos, entonces ya se acercaban al centro de video para pedir asesoría, el Centro de Video daba talleres, difusión y apoyaba en producción. Las comunidades tenían su propio equipo donado por el INI, otros solo tenían la cámara, venían al centro y editaban allí, y después se hacían los trasferidos de high 8, digital 8, vhs, a betacam y de ahí la posproducción.

Mucha gente trabajó con ese espíritu, pensaban al video como una herramienta de interlocución entre los ancianos y los jóvenes, esa es una de las razones por las que se trabajó con el video. Lo otro es que la gente estaba ávida de dar a conocer las cosas que no se muestran por televisión o el cine comercial y en términos de herramienta el video es de muy fácil adopción porque tiene dos elementos que son fundamentales para la vida de los pueblos que es la oralidad y la imagen. Lo primero era lo técnico, talleres introductorios de cámara, las funciones de la cámara, luego la parte de cómo grabar, documentar, planos movimientos, composición y luego estructura dramática. Si por lo menos no se convertían en buenos cineastas o editores por lo menos tenían elementos para criticar un video que vieran. En el de edición todo el tiempo había que hablar de estructura y es donde se reafirmaban o se daban cuenta de las habilidades que todavía les faltaban para hacer cámara.

Yo siento que mi trabajo es muy distinto al documental de investigación es mucho más testimonial, he trabajado sobre medicina tradicional, experiencias comunitarias, procesos colectivos, proyectos de educación. Le pongo más atención al testimonio, cuando trabajaba en radio era solo un locutor una voz en off. Otros cineastas tratan temas como fiestas tradicionales, problemas de límites con tierra, asesinatos de algún dirigente, muchos son de denuncia. El video como cualquier otro medio te sirve para denunciar, evidenciar, para hacer visible, tanto las injusticias como los procesos ejemplares de propuestas de vida que tienen los pueblos indígenas.

Que en la construcción de los documentales o mensajes que hacemos, hay una participación directa de los miembros de una comunidad, de una organización indígena, que inciden para la definición del contenido o participan en el proceso ya sean como camarógrafos o en algún momento del proceso. Lo que le caracteriza es el compromiso por hacer visible las luchas, los pensamientos, la filosofía de los pueblos indígenas, no lo define el hecho de quién lo hace sino más bien de qué manera se dignifica, se exalta la vida de los pueblos. Son culturas en resistencia porque hay un interés de sometimiento

por parte de los estados nacionales y porque no hemos dejado de vivir un contexto colonial.

Hay a veces necesidad de contextualizar cada idea que se presente. Cuando hemos estado en festivales o muestras específicas ha habido la necesidad de que esté el realizador o un miembro de la comunidad para que pueda hablar y explicar por qué se hizo el video, muchas veces se puede mostrar a ti tal cual, pero la apreciación es un poco distinta. No ha terminado de construirse todavía un modelo distinto para la difusión o de que las historias se presenten por sí mismas que no haya necesidad de que haya alguien para contextualizar. Es un poco complicado porque la vida de los pueblos indígenas difícilmente es entendida o comprendida pues son sociedades que se han mantenido ocultas, no de manera voluntaria, es una agresión sistemática.

Los videos los hacen para mostrar al exterior o para ofrecerle a la comunidad la posibilidad de mirarse al espejo, de ver su realidad, entenderse, explicarse a sí mismo, como para despertar conciencia de lo que se gana, lo que se pierde, de la situación que se vive en ese momento.

El problema es que el uso del video siempre ha sido muy restringido no por cuestiones de censura sino por facilidad de difusión. De la gente que hace video en comunidades indígenas se pueden contar con los dedos de la mano, muchos prefieren la radio porque es más inmediata, es de consumo inmediato. El video para su difusión también tiene muchas limitantes, va de mano en mano, nosotros lo que hacíamos era hacer muestras itinerantes o presentarlos en las fiestas de las comunidades, en los barrios, foros, asambleas, en dejar que los compartieran les sacaran copias y bueno festivales internacionales y muestras que son las posibilidades de distribución que se tiene. Lo que hay que resaltar es la manera en la que ha llamado la atención, el proceso que los miembros de la comunidad han tenido de apropiarse para contar sus historias, si ha tenido su impacto, creo que las historias se siente que se cuentan desde otra perspectiva. Puedes ver en un video indígena un nivel de intimidad, siempre se nota cuando alguien es de afuera, y que no ve con los mismos ojos, no interpreta con la misma intención la realidad que se está viviendo o que está registrando en ese momento. A veces aunque los registros o videos logrados tienen como principal interés estar dirigidos a la comunidad a veces es mal visto, porque hay un recelo una especie de resentimiento, histórico, porque mucha gente que no es indígena pero que ha estado presente en diferentes momentos de la comunidad, toma fotografías, saca videos, escribe y nada de eso vuelve a la comunidad, entonces cuando ven a alguien de la comunidad haciendo esto, lo primero que le dicen es cuánto vas a ganar con esto, no le dan chance, se pelean, no es tan sencillo. Es muy delicado en muchas circunstancias quedarse con una copia, es como una especie de control, no es algo voluntario o que les nazca sino que es una consecuencia de algo que ya sucedió. No es la generalidad pero hay casos, puede venir un investigador y grabar y le van a decir y le van a mostrar lo que quieren pero saben que alguien de la comunidad sabe perfectamente qué grabar y cómo grabar, cuál es el

momento de grabar, por qué lo está grabando, es como mostrar cierta desnudez. Un miembro de la comunidad tiene un control social y el del extraño, foráneo no es la misma relación. Para mí sigue siendo una herramienta valiosísima y provoca muchas cosas. Cuando yo he mostrado un video de Bolivia en una comunidad de la Sierra Norte y la gente se da cuenta de la similitud, de la cercanía entre sus culturas, a pesar de estar tan distantes. Es increíble lo que genera, lo que provoca un video de estos. Cuando hacemos las muestras siempre tratamos de que se dé un minidebate de lo que se piensa, de lo que les produce y salen discusiones interesantísimas.

Yo creo que a los videastas les falta más apoyo. Hasta ahora ha sido muy marginal, en general no hay un apoyo de las instituciones, del estado, un apoyo público. Ninguna sociedad está representada en los medios tal cual. Y muchos menos tienen los medios para generar o poder establecer sus propios modelos de comunicación.

Los apoyos se logran ya sea porque existen organizaciones interesadas en generar procesos de comunicación en sus comunidades o porque los realizadores, creadores comprometidos con el video indígena buscan y van al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, al comité Municipal de Culturas Populares, van tocando puertas, instancias. Organizaciones como la nuestra, Ojo de Agua, buscan apoyo en el plano internacional para generar programas de capacitación, formación de comunicadores. Hay que buscarle para tener derecho a la información. No hay fondos para eso, no hay fondos para hacer videos, series radiofónicas, páginas web, y si las hay son muy limitadas y acceden quienes tienen mejores contactos o quienes tienen mejores capacidades de 'careteo', de procesión. Eso no pasa solo en las comunidades indígenas.

Lo que en realidad nos mantiene es vender servicios de producción, no hacemos comerciales, ni propaganda política o religiosa. Si no hay posibilidad de que la gente defina sus mensajes y que en ese proceso haya participación de la gente para lograr la obra pues no participamos.

**Mayo 2010  
Oaxaca, México**

Las primeras grabaciones que surgieron por el encantamiento con el video fue una memoria de talleres de creación colectiva, trabajé en varios videos para un programa que se llamaba Revista de la Sierra, una serie de 15 minutos.

Recibí un curso en una radio en la que yo trabajaba, era una radio de lo que era el INI, fueron a Guelatao Juan Cristian Gutiérrez y Carlos Martínez, trabajaron mucho tiempo en

el programa de Tránsito de Medios y me dieron el taller en 1990 ó 1991, lo tomamos dos personas de la radio. A Guillermo lo conocí en el 92.

El uso del video fue mas una consecuencia que un fin, yo no buscaba hacer video, no mas se me presentó la oportunidad. Era parte de la trova serrana y ahí me apasioné por la radio y aprendí cuestiones técnicas que puse en práctica luego para capacitar en radio (como en los 90). Se me dio la oportunidad porque la radio tenía una isla de edición en  $\frac{3}{4}$  e hicimos unos videos para la cumbre de la tierra en Brasil, yo ya había tomado unos talleres. El director del Instituto Oaxaqueño de Radio y Televisión era amigo de Jaime Luna director de la Trova Serrana que ahora se llama Comunalidad y le dijo que esos videos estaban buenos y le propuso hacer una serie sobre las comunidades en la Sierra.

Me gusta trabajar con la palabra y la imagen, pero también porque es como una responsabilidad adquirida, es lo que aprendí a hacer, es de lo que puedo vivir, y creo que trabajar video es una manera eficaz de colocar mensajes e información que pueda ser comprendida por la gente de la comunidad. Podría decir que no es una cuestión artística, una aspiración creativa o individual sino una herramienta para dar información de interés por y para los pueblos y que anime a la gente a movilizarse y se pueda ver en un espejo y fortalecerse en la toma de decisiones, ver que es útil lo que le ofreces en la oralidad y la imagen.

El mensaje que quiero dar es recrear la cultura propia de los pueblos u ofrecer información que no es cotidiana que no es común pero que es importante que la gente la conozca. Ahora estoy trabajando en un video en una región con comunidades en las que hay interés de una minera y el video va en el sentido de mostrar que revaloren lo propio que aprecien lo que significa su territorio en términos simbólicos culturales y que sepan el valor económico que tienen y por que el interés de que esos territorios sean trabajados por una minera. La gente tiene que encontrar en el video la posibilidad de autorreconocerse, es una herramienta que permite difundir hacia afuera lo que vive y hacia el interior se convierta en un instrumento de reflexión.

No es que me interesen temáticas sino trabajar temas que le parecen importantes a la gente. En este caso lo de la minera es del interés de la gente de la región. 19.10 Que la gente tenga posibilidades de fortalecerse en términos de su identidad, por ejemplo sobre los lugares sagrados, sobre cómo la gente se explica a sí misma lo que es sagrado. Temas que puedan fortalecer la identidad del pueblo. Ir a dónde sea necesario, no solo los videos que necesita mi comunidad.

Los videos que hago van dirigidos a la comunidad en principio que se revalore allí su trabajo se difunda su propuesta se conozca se difunda se pueda compartir que haya un intercambio dialogo entre un pueblo y otro, el video como un instrumento de interlocución entre las generaciones entre las que yo puedo estar en contacto y las futuras

Mi trabajo implica un esfuerzo individual pero en la medida que retrata y reúne información de los pueblos podría decirse que es una contribución colectiva. Es el resultado de la experiencia de muchos, pero hay un esfuerzo individual a la hora de editar,

hacer el sonido, las preguntas. He participado en los festivales de Amiens, en Toulouse, en el del American Indian, Clacpi, Taos en Nuevo México, Morelia, Ecuador, Venezuela.

Nosotros utilizamos el término video indígena para distinguir el trabajo y esfuerzo que realizamos desde ese contexto indígena, pero no porque sea una tecnología propia. Es todo aquello que le da voz, visibiliza, difunde la palabra, la imagen de los pueblos indígenas, en sus propuestas, en sus luchas, sus preocupaciones, su filosofía, sus ideas, en ese sentido podemos decir que es el video indígena. Es un esfuerzo por hacer video por hacer una comunicación propia. Pero lo que hacemos es como manufactura como construcción como lo haría cualquier persona en cualquier parte del mundo. Es solamente un discurso político para ejercer nuestro derecho a la comunicación utilizando una herramienta específica. En ese sentido yo podría decirte que hago video indígena. En un sentido profesional podría decirte yo hago video y punto.

***Clara Morales– OJO DE AGUA***

Agosto 2009  
Oaxaca, México

Yo estudié enfermería y cuando estaba haciendo servicio social conocí a Juan que estaba trabajando en una radiodifusora y empecé a conocer lo que es la comunicación. Sin darme cuenta me empezaron a decir oye échame la mano con el sonido, ayúdame a hacer un guión, entonces empecé a tomar los cursos con gente que tenía experiencia trabajando y empecé a involucrarme.

Lo del video indígena es una discusión que ha habido desde hace mucho tiempo, yo creo que hablar de video indígena es cuando la gente puede decir lo que es desde adentro, no que llega alguien y dice ellos son así, hablan así, sino que es la misma gente contando su historia. No necesariamente debe ser un indígena puede ser un no indígena utilizando las herramientas pero los que están narrando son los indígenas, los que están definiendo cómo son, son los indígenas. Nosotros Ojo de Agua creo que sí hacemos video indígena, porque hay consultas, viene alguien y nos dice quiero que nos hagan un video sobre tal cosa. Es importante que la gente decida qué es lo que quiere decir.



## **Genaro Rojas-TV Tamix**

Mayo de 2010  
Oaxaca, México



Nosotros empezamos como un centro cultural, nos preocupábamos por nuestra cultura que es la cultura Ayuuk. Como estábamos recién salidos de las escuelas nos conformamos como jóvenes y empezamos a hacer pequeños proyectos de danza, cultura autóctona, y todo lo relacionado a nuestra vida ordinaria en el pueblo. Tendría unos 20 años. Nos empezamos a enterar que habían otras tecnologías que podrían ayudarnos, porque nosotros empezamos con la tecnología del audio, utilizábamos trompetas, era lo mas avanzado en aquella época. Compramos amplificadores, eran para danza y musicalizar bien los programas. Después nos enteramos por medio de los migrantes que ya habían cámaras de video para poder grabar y sobretodo ya habíamos tenido un compañero que nos había enseñado mucho de las cámaras. El primer documental es de el, de cómo se hizo el cambio de autoridades en Tamazulapan.

No teníamos nada pensado mas que comprar y adquirir equipos. Cuando inauguramos en 1990 nuestro centro cultural "Casa del Pueblo" fue cuando ya tuve un contacto con la gente del archivo etnográfico del Instituto Nacional Indigenista, llegó el antropólogo, director en esa época, Alfonso Muñoz, quien nos empezó a hablar de la importancia de la fotografía y el video y de sus proyectos de transferir equipos de video a las comunidades indígenas y nosotros fuimos seleccionados y nos dieron capacitación y una isla de edición que era en super vhs, nos dotaron de una cámara y esa isla analógica.

Lo que hicimos fue enviar a dos compañeros, Victoriano Gilberto y Aureliano Nuñez, ellos estaban en Tlacolula dos meses. Pero el proyecto del instituto era que dos esas personas empezaran a producir y entregaran proyectos para ver como avanzaban y nosotros pues optamos no preocuparnos mucho por los productos sino por los procesos. Que empezáramos a educarnos entre todos y a compartir las experiencias de lo que ellos habían aprendido y así fue como todos empezamos a meternos en ese terreno. También en esa época se inaugura una radio indigenista, también del INI, que se estableció en Guelatao y nosotros tuvimos contacto con ellos. Y de allí se planteó un proyecto que era

hacer centros de producción radiofónica. Iba por un lado la producción radiofónica, nosotros teníamos una mezcladora Tascam que podía grabar en 4 canales, y por el otro el video. Fuimos juntando las dos experiencias. Teníamos en la radio una hora de programación que eran grabadas, enviábamos los casetes y ya se transmitía a través de la frecuencia.

Tuvimos muchísimos cursos, quien nos dio el primer curso fue Ricardo Montejano y de ahí otros de diferentes organizaciones y con gente de Tránsito de medios 5.20. Guillermo Monteforte, todos nos involucrábamos. Queríamos aplicar la teoría de que cada quien se especializaba en cierta área, el modelo comercial, tener un sonidista, un camarógrafo, etc. Pero nos dimos cuenta que no teníamos como mantener toda esa gente y dijimos el día que falte alguien quien lo va hacer, entonces dijimos hay que aprender de todo como regla general. Era un servicio a la comunidad, no con fines de negocio o lucro. La organización llegó a tener hasta 20 personas hasta que cumplimos los 10 años, trabajando en las diferentes áreas, música, fotografía, video. Tuvimos un centro nacional de video donde podríamos acceder a equipos más complicados, tuvimos a un becario, Carlos Martínez Gabriel, un experto en posproducción. Y cada quien empezó sus proyectos, unos se fueron a Chiapas, otros con el movimiento social de los zapatistas, a capacitarlos y compartir su experiencia de que se puede utilizar un medio al servicio de la comunidad y como un medio para la defensa de la cultura, un medio para la defensa de las culturas originarias en el caso de nosotros nuestra lucha está centrada en el Ayuuk, en la oralidad, este es un instrumento de los muchos que puede haber y que puede servir para fortalecer, enriquecer nuestro patrimonio cultural. Es un proceso que nos llevó mucho tiempo pero en el que también involucramos mucha gente y nos abrimos a otras experiencias, llegaron universitarios de la UAM, de la Ibero para enseñarnos otras técnicas como la animación, otras formas de hacer documental. El INI y archivo etnográfico era un proyecto bastante consolidado y con gente muy comprometida, grandes maestros como Alfonso Muñoz, Carlos...eso fue lo que nos enriqueció.

Lo básico, era ver las fiestas, cambio de autoridades y conocer que tipo de actividad se hacía en el pueblo, como el cultivo del maíz, la cerámica, los trabajos de alfarería, artesanías y cosas cotidianas que pasaban. Después empezamos a entrar al debate, a algo más crítico sobre la comunidad llegamos a una parte que fue la televisión, había un transmisor abandonado de lo que era antes TV Azteca (que ahora es un organismo privado) y había una repetidora en el pueblo que echamos a andar con el apoyo del Canal 9 que era antes un canal del Estado (canal 9 de Oaxaca) y los ingenieros nos capacitaron. No teníamos mucha experiencia pero lo hacíamos cada sábado en la tarde, transmisiones en vivo, debates, hablamos del tequio, del desempeño de las autoridades y ya empezó a hacer un poquito más de ruido. El transmisor caducó, ya no sirve repararlo. Pero compramos uno, nos falta pagar el resto. El problema al que nos enfrentamos después que se da el movimiento del 94 del EZLN, todos los pueblos originarios somos como perseguidos, nos damos cuenta que el estado quiere tener más control sobre nosotros, y tuvimos que tener cuidado porque empezaron a cerrar y a reprimir medios indígenas, entonces tuvimos que tener cuidado porque ya también éramos sospechosos.

Y ahora hemos estado luchando por la vía legal pues tenemos derecho a acceder a los medios.

He hecho muchos videos de animación, cortos, muchos que son inéditos, de experimento, exploración. Hay una producción para el exterior que hay que acatar reglas de festivales o que nos pedían sobre algún tema o evento. Pero ya en el interior de la organización es de acuerdo a las necesidades del pueblo, en el interior tenía otra función, mantener informado sobre cómo se estaban dando las políticas de negociación porque en aquella época había un conflicto agrario entre Tamazulapan y Tlahuitoltepec, nosotros grabábamos las mesas de negociación y ya luego las proyectábamos a la gente para que vieran como se había dado la negociación ya en la asamblea ellos llegaban a debatir de acuerdo a lo que habían escuchado en la televisión. Hay muchos materiales que son propios de los conflictos agrarios y que no pueden ser usados porque son asuntos propios del pueblo y tienen un valor histórico propio de lo que pasó.

Creo que el video cumple una función muy clara de vernos y conocernos otra vez, de ver que este medio puede servir para fortalecer y resolver muchos problemas sociales porque solamente teniendo una información clara de lo que sucede tanto al interior como al exterior nos va a permitir conocer los problemas sociales, de igual manera los primeros videos que salieron del movimiento zapatista les dimos difusión para que la gente se enterara de cómo han sido las cosas. A través de las videocaseteras las proyecciones dimos a conocer lo que estaba pasando en diferentes pueblos. Los temas son el maíz, ...son significativos porque son videos que están hechos en colectivo. Hay una producción colectiva y una individual. Las condiciones históricas cambian, ahora tenemos otro reto, los migrantes necesitaban saber que estaba sucediendo en el pueblo entonces nuestros videos los enviaban y valoraron el tipo de mensaje y la forma y contenido que los hacíamos. En los pueblos hay gente haciendo video pero no tienen la misma calidad porque no tienen formación de cómo es el lenguaje audiovisual no manejan un discurso mas ordenado. Nosotros hemos aprendido como puede ser mas entendido el lenguaje de la comunidad.

Estás mas penetrado en tu contexto histórico mas acceso a la gente conoces el lugar. El documental es un trabajo de año, propones y se van los días, nuestra lucha sigue enfocado en la lengua pues es el instrumento fundamental de comunicación. Si no cuidamos la comunicación de hombre a hombre, de padres a nietos, esto puede perderse porque la influencia de la tv o la radio empieza a separar a la familia. Éramos una tradición muy oral pero puede que en el futuro ya se pierda la tradición de contar historias.

El video debe de cumplir una función social de motivar a las nuevas generaciones para enviar mensajes que nos den vida alegría espacios de comunicación que podamos contestar. En los mixes el desarrollo que mas se ha dado es con las bandas filarmónicas, mezcladoras órganos piano han sido apropiados y sirven para recrear su propia música. Se vuelve una institución importante pues se incorporan directores compositores arreglistas mayordomos la gente que baila autoridades que promueve en la música. Cuando la gente se apropia de un medio se vuelve rico porque logra su espacio

comunitario. Nosotros pensamos que el video puede incorporarse en estos espacios. Después ya habrán directores, guionistas, camarógrafos va llegar un día que tengamos un capital cultural con seres humanos preocupados por producir mensajes y que la gente los pueda ocupar en sus fiestas que puedas tener acceso a media hora de proyección, como un uso cotidiano que la gente los sienta suyo. El video es un arte grande pues recupera, es como el cine el lugar donde se puede juntar todo: el conocimiento oral, la imagen, el sonido, toda la composición que puedas hacer.

La meta fue trasferir los medios, volverse autónomo, producir con tus propios medios. La tecnología avanzó mucho pero nos volvimos a rezagar en la capacitación. Lo importante es que sentamos las bases técnicas. No es fácil llega un momento en que tus trabajos empiezan a ser monótonos, aburridos y tienes que ver cómo técnicamente los mejoras con el sonido, la cámara. Queremos crear espacios pequeños no masivos, que tengan una visión propia,, que respondan a una necesidad de una sociedad concreta. Trabajar a partir de la diversidad no de lo masivo, que responda a necesidades específicas. Y por otro lado está la cuestión jurídica de cómo van a poder subsistir estos videos con que financiamiento con que recursos.

Lo han logrado muy pocos, hay muchos obstáculos, las instituciones están corrompidas. Hay mucha corrupción, demagogia y la gente puede pensar que también nosotros vamos en ese camino. Lo importante es que tenemos claro cómo debe funcionar. Todo proyecto sabemos que es a largo plazo podremos hacer una producción propia porque sabemos qué se necesita para hacer un documental. La cultura propia y también la nacional. Que un archivo no sea un archivo muerto, que esté usándose constantemente. Lo importante es que las nuevas generaciones le den seguimiento a este proyecto, ya verán qué otras cosas pueden hacer. Ya está internet. El asunto central es que las culturas deben de producir, crear sus propias formas de pensar de hacer las cosas y no la cultura del consumo. El 80% del videos o películas que llega a México son de producción gringa entonces tenemos que empezar a producir nosotros mismos.

Los festivales tienen temáticas, hacemos un video y lo mandamos. Hemos ganado premios y tenemos problemas por el dinero pues la gente cree que los estamos vendiendo y nos sirven para recuperar costos de producción.

El video indígena tiene el mismo problema de cómo nos denominan socialmente. Hemos querido diferenciarnos de la sociedad, hemos querido identificarnos. Nos llamaron indios, después indígenas ahora nos estamos diciendo que somos pueblos originarios, con una historia una cultura propia. Carlos Montemayor es el que ha hecho un estudio de cómo han sido estos nombres. El video de los pueblos indígenas se caracteriza porque hablan en su propia lengua, es producción colectiva, pero también hay producción hecha pro gente externa como antropólogos etnógrafos cineastas y cuando nosotros entramos a autorretratarnos, autorrepresentarnos es video hecho por y para la comunidad hecho por los propios actores.

Nosotros ya empezamos a entrar a la producción audiovisual, quisimos darle un nombre video Tamix (video de Tamazulapan Mixe), y fuimos videastas indígenas así nos llamaban porque vivimos en un pueblo, hoy sigue siendo un debate porque hay gente que no es de las comunidades y siguen haciendo video allí. Al principio nos dieron los equipos y ya luego cada quien adquirió los suyos. A nosotros nos interesan los espacios comunitarios donde pueda llegar gente que no tiene acceso y en el futuro puedan usarlos. Hemos dejado de depender de alguien para volvernos autosuficientes, teníamos recursos del INI, becas, organizaciones de Estado Unidos.

El video es un instrumento que registra y que puede compartirse a mucha gente. Nos preocupa mas la oralidad, interesa la estructura de la lengua, que la gente hable correctamente tanto en mixe y en español, no es fácil ser bilingüe. Hacemos video cartas, que el familiar pide, entonces retratamos a su familia, trato de que sean dinámicos, que la gente hable, grite, y que no sean espacios fijos, en cuartos cerrados o la cama, el movimiento es básico en el video, la iluminación, la composición...es parte de diálogos de nuestra vida.

En el caso de mi familia los que nos han logrado mantener son los migrantes...me mandan un suéter, ropa, dinero para poder hacer una producción, y así voy sobreviviendo, intercambiamos yo les mando video y ellos ropa. A mi hermano su equipo de edición, una mac, se lo compró su papá con la idea de que le mande videos. El video se ha usado desde lo familiar hasta lo político. El presidente municipal se ha dado cuenta de que valor tiene. Producimos y educamos al mismo tiempo, porque metemos a los chavos de asistentes.

El video trae problemas técnicos, contenidos sociales, problemas jurídicos, de financiamiento. Siempre va a haber gente que piensa que te vas a enriquecer, que lo haces por dinero o por prestigio y los usas a ellos como un trampolín. En Tlahui tienen una emisora que cubre casi toda la región y nos dicen que por que nosotros no tenemos un transmisor también que cubra todo. Cómo hacer que la gente se apropie y que podamos seguir pagando los gastos (luz, mantenimiento de equipos, etc). Hay que concientizar a la gente sobre la importancia de su uso, diversificar su uso.

El video es una herramienta de lucha, no una lucha para atacar al otro, es una lucha contra ti mismo, de cómo verte, el uso del espejo, para ver cómo estamos, pensamos, sentimos, cómo nos vemos. Una lucha por mantener viva nuestra cultura, nuestra historia. Cómo mantener los recursos naturales, las cosas que existen. Sí es un instrumento de lucha pero para la sobrevivencia de la humanidad, no es la lucha para atacar al otro, sino por la vida, por humanizarse, recuperar nuestra dignidad como seres humanos que podemos trascender y hacer propias cosas en nuestra sociedad y que no estamos aquí nada mas consumiéndonos. Pensar desde nuestros orígenes.

Yo no sé cómo denominarme, me gusta la comunicación, que es mucho mas amplia, y de manera directa comunicación entre hombre y naturaleza. El video es una tecnología que permite juntar muchas ideas, el pasado con el futuro, construir otra imagen. Los toltecas

dicen que lo que hace un buen artista lo saca de su corazón no lo saca de su pensamiento, y no ofende a nadie. Lo hace con mucha sabiduría, inspirándose para hacer algo que la sociedad pueda ver, escuchar, sentir. Algún día tendré que ponerme un nombre, he estado estudiando desde donde se pueda, no tengo la oportunidad de ir a una universidad pero voy a las conferencias y veo las últimas producciones y trato de no perder la habilidad de usar la cámara.

Nuestro proyecto está centrado en nuestro proceso histórico. Estamos viviendo todavía la conquista, esa lucha de dominación, sigue la idea de dominar al otro, no permitir que se libere, que construya su propia cultura, su propia historia. Nuestra lucha sigue siendo por la diversidad. Nosotros tenemos un clima, una tierra distinta, montañosa, queremos comer lo que tenemos allá y queremos ser nosotros. Queremos contribuir a la humanidad dar otra forma de sonidos, de imágenes, queremos consolidar nuestra autonomía, porque cuando dependes del otro difícilmente puedes sobrevivir porque el día que te corten servicios, alimentos, dejas de existir. Creemos que la ciencia y la tecnología deben estar al servicio de la humanidad para que cada quien lo use al servicio de sus necesidades. La nuestra es comunicarnos con otras personas, por eso estamos hablando español para comunicarnos con ustedes.

No hemos hecho un catálogo de producción. Hemos hecho videos, testimonios del zapatismo, consultas, entrevistas, la ultima de la Digna Rabia, lo que ha pasado en Oaxaca, desde cómo se dio en las comunidades, eventos institucionales, campañas políticas, etc.

### ***Hermenegildo Rojas-TV Tamix***

Mayo de 2010  
Oaxaca, México



TV Tamix lo empezó Genaro como un pequeño taller. Ellos tenían una organización colectiva en el aspecto cultural y empezaron trabajando radio. Los financiaron con equipo para instalar un centro de producción de radio y producir materiales para una radiodifusora indigenista que estaba aquí en la sierra en Guelatao de Juárez. Pero para dar cobertura a la sierra mixe instalaron un centro de producción que fue este. “Casa del pueblo” era un programa estatal que daba cobertura a las manifestaciones tradicionales, danzas, artesanías. El Comité de Cultura Municipal de Tamazulapan Mixe estaba en el Palacio Municipal, estaba integrado por jóvenes inquietos que querían hacer trabajos culturales.

Primero se trabajaba en radio, pero antes en el 90 había llegado un paisano migrante de los Estados Unidos, que se trajo una cámara de video, anduvo grabando la fiesta y después lo proyectó en la tele, estábamos impactados. 49.01 Entonces hablaron con él para que vendiera la cámara y la gente aquí empezó a hacer videos sin tener experiencia en la técnica, se grababan las fiestas, la recepción de la banda etc. 48.08 y ya después se proyectaba en una tele sin edición, todo era registro. A la par se estaban haciendo trabajos de radio y ya teníamos idea de hacer un programa editado, con musicalización, entrevistas, etc. Entonces ya en el 94 se establece formalmente el programa de transferencias de medios, a Tama le toca el segundo año del programa, se comisionaron dos compañeros, Aureliano y Gilberto, a capacitación en Tlacolula. Nos dieron una isla de edición, una lámpara, cables una cámara super vhs. Había un canal del gobierno que se llamaba Imevisión y el estado instaló repetidoras en todo el país y aquí instalaron uno a la orilla del pueblo en una escuela secundaria, el equipo se discontinuó muy rápidamente, pero luego un ingeniero nos explicó cómo usarlo, tenía 12 watts de potencia, lo mandamos a reparar y empezamos a transmitir en canal abierto (como la potencia era baja solo le entraba a Tama).

Transmitíamos los sábados todo el día y producíamos programas sobre temas de la comunidad, uso del agua, la basura, trabajo en las escuelas, salud.

Sí el INI tenía radiodifusoras a nivel nacional y en Oaxaca nos daba cobertura la radiodifusora de la sierra norte. Después la radio fue relegada por el video, era lo nuevo, la imagen, había más equipo, además era lejos transmitir había que mandar el casete con el programa, no había un consumo inmediato del programa, llegamos a ser entre 13 y 14. Era un canal en forma aunque con transmisión local. Me tocó aprender de todos. Hice video durante 6 años. Ahora trabajo mas en audio.

Teníamos suficiente equipo para hacer videos, las herramientas al alcance. El lenguaje lo fui aprendiendo en los talleres, las temáticas eran de la comunidad. El video indígena es un término que nunca llego a una definición, una ponerle una clasificación a los documentales hechos por indígenas. Muchos documentales eran hechos por el INI con temáticas de comunidades indígenas pero era una visión externa retratando manifestaciones culturales de los pueblos. Nuestra propuesta era nosotros somos comunicadores y somos originarios de las comunidades, tenemos una visión muy propia

porque conocemos los rituales, la vivencia de los pueblos, había una discusión muy fuerte entre los documentalistas, antropólogos entonces se empezó a gestar esta propuesta de qué era un video indígena: aquel hecho por indígenas con la visión de los indígenas y realizado en las comunidades indígenas, era como darle un sello a nuestro trabajo pero nos dimos cuenta que no podíamos competir con el sector urbano, porque estábamos encasillados, esto es hecho por un mixe entonces va al grupo de los indígenas, habían muchas carencias técnicas, problemas de lengua y comunicación, entonces por venir de una comunidad no podíamos entrar en festivales de arte, video independiente o propuestas de cine. Ahora ya no se maneja pero si se uso mucho porque abría puertas, en festivales había área de video indígena y nos encontrábamos los mismos en diversos festivales, los australianos de las aldeas...pero también queríamos intercambiar experiencias con otras personas. Yo ya no me dedico al video pero ya puedo firmarlo como persona pero no como la comunidad indígena y ponerlo en cualquier área videoarte, documental, etc. Era muy limitante ahora no hay necesidad de ponerse un sello, no hay video de mujeres, video de hombres, era excluyente. Lo de video indígena ya se quedó congelado, ya no hay una clasificación.

Una temática indígena, daba más peso si eras de una comunidad. Veíamos videos muy mal hechos, pareciera que entre más desafinada esté la música, arrítmica, entonces era indígena. Toleraban nuestro trabajo por el hecho de ser indígenas, decían bueno ese es su nivel, su nivel de creatividad, su nivel técnico. Teníamos que ser nuestros mismos críticos y decirnos entre compañeros lo que estaba mal, las carencias.

Los temas son el maíz, el agua, los recursos naturales, derechos humanos, se han usado mucho en documental. Pero ahora hay otros, videoartes, cortometrajes, experimentales. Me he alejado bastante del video porque es más caro. Me decidí por el audio porque hay más necesidades en esta región y el consumo es inmediato, en un mes o en 15 días una banda, un conjunto típico, ya se escucha en las casas, en la radio. El video es muy lento para consumo, nos convertimos en productores de video para un público de fuera, a nivel local es muy reducido el público, no puedes producir muchos dvd y regalarlos o la gente no puede comprarlos. El audio permite que sea más rápido y lo puedas repetir, se puede escuchar al día siguiente, al mes, el video no.

Ahora estoy planteando capacitación, di talleres en la zona zapatista y en Oaxaca. Hay que formar mucha gente que este registrando que este grabando y el material lo puedes editar como quieras después. Siento que todavía no hay esta velocidad para subir el material. La gente consume mucha televisión comercial y el video fluye muy poco, la piratería trae otras cosas muy malas video homes etc. El video sigue siendo caro a pesar de que las cámaras se han abaratado y puedes editar en cualquier computadora, pero el consumo no fluye rápidamente, hay que educar mas a la gente.

Para capacitación manejo el conocimiento del consumo audiovisual, jugar con símbolos, texturas, ya cada quien va decidiendo con que trabaja más. Hay poca producción, hay mas consumo que producción. El internet ha hecho eso, los jóvenes van y buscan cualquier cosa, sonidos de pájaros, producciones de mujeres, fotos de paisajes, tenemos



que producir nuestros propios materiales, enseñarle a la gente como grabar un sonido, tomar una foto, enseñarles a explotar las herramientas. Cuando empezamos era muy difícil conseguir una cámara de foto, una grabadora de voz, ahora todos tienen laptops, celulares y se registran muchas cosas pero terminan en el disco duro de cada uno, no se sabe cómo circular esa información, no trasciende no tiene una finalidad.

Tenemos como unos 10 que estuvieron en festivales, en competencia, editados para la tele unos 20. En una caja, en un cuarto en vhs, ya les salieron hongos, se estaba haciendo un proyecto para la digitalización pero son muchas horas y mucho dinero para rescatarlo.

Video tamix se desintegró en el 2000. Trabajamos de forma separada, yo hago audio, otro compañero labora en una institución pública del gobierno en Oaxaca, Genaro en la escuela, un primo mío que vive en Francia está haciendo documental Carlos Efraín Pérez Rojas , el lunes va a proyectar un video que hizo en Guerrero en el Festival de Derechos Humanos en el D.F.

Yo ya rebasé la producción en video, quiero hacer cosas mas en conjunto. El videasta solo envía su material a festivales. Se trataba de trabajar en colectivo. Yo desde chavo soy músico, estoy mas en combinación con este tipo de manifestaciones. El consumo de video es muy limitado, tiene que ser en muestra en festival en la tele en dvds o lo subes al internet.

Primero el video era más para reconocimiento, un espejo electrónico verse y retomar algunos temas y con el lenguaje de documental hacer un recorte de lo que vivimos en la comunidad sobre ciertas temáticas. Era un punto de reflexión análisis y discusión. También era para mostrarse hacia afuera decir los mixes somos así pensamos así y vivimos así y lo mandábamos a proyecciones afuera para intercambio con gente de otras culturas, bolivianos, canadienses, de diferentes culturas. El video sigue funcionando como tal, nos hemos limitado en la producción, porque el equipo es un poco caro.

Ahora se trabaja un poco más en radio porque hay una radio comunitaria, la radio es más rápida, la gente va manda un mensaje, invita a la fiesta, manda saludos, información. En video no puedes lograr esa rapidez, no fluye tan rápido la gente todo el tiempo esta escuchando radio. Para el video debería ser tele, canal abierto 6.20 con bastantes watts. La ley no permite que las comunidades puedan operar sus propias comunicaciones. Se concesionaron como 6 radios a nivel nacional. El internet solo es acceso a jóvenes, es restringido. El video no es el medio de comunicación que tiene velocidad.

Ahora se maneja mucho el término de interculturalidad y lo que se produce pasa a ser como temáticas pero puedes exponerlas con múltiples formatos. Con todo lo de afuera siempre había precaución. Empezamos con producción radiofónica, luego la tele, se logro un espacio de poder porque teníamos equipos de análisis para discutir temas de la comunidad, la réplica era lenta la gente no se daba el valor para ir a refutar un planteamiento. Cuando los medios quedan en e pocas manos se vuelven un medio de

control y la gente esta acostumbrada a la réplica espontanea que es la asamblea. El debate a través de un medio de comunicación puede ser muy destructivo puedes lastimar a mucha gente, no tienes el tiempo el valor para la réplica, es bastante difícil el manejo de los medios.

### ***Pergentino Pazos Fernández-CDI Oaxaca***

Mayo de 2010  
Oaxaca, México

(Solo anotaciones pues no permitieron la grabación de la entrevista)

Antes se hacía todo en cine. El primer contacto fue con los Huaves antes de 1994 y fue en cine. De allí en adelante decidieron hacer video e inició el Programa de Tránsito de Medios y se dieron equipos a individuos para que trabajaran en sus comunidades. Ya habían iniciativas de radios y con eso los del INI se impulsaron para proponer los talleres pues ya había interés. Las comunidades empezaron a mostrar sus inquietudes, problemáticas, cultura, se apropiaron del medio con otra mirada, mas indígena no como la mirada de los de escuelas. Cuando la institución hacia los videos salía muy caro. Se dieron cuenta que la gente se apropió del medio y entonces su iniciativa consistió en reforzarlo.

Desde 1994 se le llamó video indígena (desde la propuesta del INI). Para mí el video indígena ese aquel en el que la gente muestra sus sentimientos, muestran lo que quieren mostrar. Con cursos aprendieron A QUIÉN van a mostrar y PARA QUÉ. Es algo íntimo, su mirada, su visión. No como el de escuela que es muy estético. Es la imagen en bruto sin tanto maquillaje, a corte directo, la imagen encuerada. Los temas se decidían en comunidad o los centros coordinadores decían cuáles eran los intereses

En 1994 arranca el CVI Oaxaca con Guillermo Monteforte que funcionó hasta el 2005. Actualmente, muchos de los materiales los tienen los realizadores Ojo de Agua.

En el caso de Ojo de Agua, ellos les ponían el logo a los videos para canalizar recursos, los Mixes eran un grupo pero luego por acusaciones de que estaban “vendiendo la imagen de la comunidad” no se vio su labor como un rescate. Por eso ellos siguieron más con la radio.

En el 2003 llegué a trabajar en el CDI Oaxaca como responsable del centro de video que estaba en la Colonia La Cascada, luego el equipo se va a las bodegas de la CDI en Tlacolula, posteriormente se devuelven a Oaxaca y luego van a parar a un cuarto en la CDI. Cuando fui coordinador del centro de la región mixe propuse realizar proyectos de video, todo el equipo estaba encerrado en Tlacolula en 2003. Tenían 2 puntos de edición

en Betacam y una cámara High 8 con lente de 3 CCD y para los talleres una super vhs y una vhs. Los proyectos que propuse eran en conjunto con muchachos de Comunicación Social de la Universidad Mesoamericana, salieron 5 videos con comunidades y temáticas indígenas.

Ojo de Agua también impartía cursos de video que terminaron en el 2003. Los talleres de la CVI Oaxaca (Ojo de Agua) abarcaban la parte sur hasta Yucatán. Incluso en Guatemala dieron cursos como Ojo de Agua.

El INI empezó a dar cursos en Oaxaca en colaboración con CETE (Canal 22) venían a impartirlos desde México, capacitaban muchachos de las comunidades pero solo asistían como 5 ó 6.

Los CVI entraron en crisis porque no se veían resultados del trabajo. Se hacían ciclos con los videos producidos. Hubo muchas producciones pero no todos entraron a la relación del CDI. En el 2003 clausuraron todos los CVI por falta de recursos. Faltó dinero para continuar, hubo recortes y ya era imposible seguir. Había buena relación desde México porque mandaban dinero y solo había que comprobarlo pero los equipos son caros y las instituciones no tienen los recursos suficientes. El director de Comunicación Intercultural intentó rescatarlos pero solo se quedó el de Michoacán. El equipo de Oaxaca ya estaba obsoleto. Los realizadores de esa época volvieron a sus organizaciones o armaron nuevas. El Centro Coordinador de Morelia tenía interés en continuar y pidieron para su unidad de producción lo que sobró de los Centros de Oaxaca y Sonora

Centros coordinadores de la CDI habían 21 en Oaxaca (20 coordinadores y 1 de extensión en Juquila) y 4 radios (que dependen de la CDI a nivel estatal). En 1994-1995 se crea la asociación de video a nivel nacional (OMVIAC), son los mismos Ojo de Agua. Bruno Varela y su colectivo MIRADA BIÓNICA da cursos con la Universidad de la Tierra (Oaxaca) y propone hacer mas video experimental. Ya los videos no salían directamente de la comunidad misma sino que eran jóvenes que ya estaban en la universidad y tenían ideas de lo que querían hacer

En 2006 la APPO toma el Canal 9 y con ese material, con los masters hicieron videos los zapatistas y los de la APPO.

Las primeras películas hechas por la CDI ya están digitalizadas, hay más de 40 películas hechas en cine y 36 hechas en video. Ahora todos los archivos de la biblioteca del CDI de Oaxaca se van para la Fundación Harper. Ahora los jóvenes se están apropiando desde sus escuelas en esa época era algo novedoso. Ya es fácil hacer video. Los estudiantes de Comunicación saben manejar el lenguaje, solo captan la imagen, editan y suben los videos a internet.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Anaya, Graciela** (ed.). *Hacia un video indio*. Instituto Nacional Indigenista, México, 1990.

**Ardévol, Elisenda**. *De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994.

**Arteaga, Maribel**. *Monitoreo de medios: La representación de lo indígena en los medios de comunicación*. Editorial Hombre Nuevo Editores, Medellín, Colombia, 2005.

**Augé, Marc**. *La Guerra de los sueños: Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa, Barcelona, 1998.

El oficio de antropólogo. Sentido y libertad. Gedisa, Barcelona, 2007.

**Aumont, Jacques et Al.** *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós, Barcelona, 1996.

**Baker, Maxine**. *Documentary in the digital age*. Focal Press-Elsevier, Oxford, 2006.

**Baltazar, Angel et Al.** *El cine indigenista. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), México, 2008.*

**Banks, Marcus and Morphy, Howard**, (ed.). *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press, 1997.

**Barabas, Alicia M. y Miguel A. Bartolomé** (Coords.) *Autonomías étnicas y estados nacionales*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1998 .

**Barbash, Lisa and Taylor, Lucien**. *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press, 1997.

**Barley, Nigel**. *El antropólogo inocente*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2001.

**Barnouw, Erik**. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, New York, 1993.

El documental. Historia y estilos. Editorial Gedisa, Barcelona, 1996.

**Barth, Frederik** (Comp.). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. FEC, México D.F., 1976.

**Barthes, Roland**. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 1986.

La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Editorial Paidós, Barcelona, 1998.

**Becerril, Alberto**. *El cine etnográfico, INI, 40 años*. Instituto Nacional Indigenista, México, 1988.

**Bello, Álvaro.** Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas, CEPAL, Santiago de Chile, 2004.

**Benjamín, Walter.** Sobre la fotografía. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2004.

**Berger, John.** Mirar. Editorial De la Flor, Buenos Aires, 1998.

**Breschand, Jean.** El documental. La otra cara del cine. Paidós, Barcelona, 2004.

**Bourdieu, Pierre** (Compilador). La Fotografía. Un arte intermedio, editorial Nueva Imagen, México, 1979.

**Cordero, Liliana.** Documental independiente en México. Orígenes y linderos del documental cinematográfico contemporáneo una mirada antropológica. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

**Córdova, Amalia.** *Una mirada al video indígena latinoamericano*, en Revista Chilena de Antropología Visual, número 5, Chile, 2005.

**Córdova, Amalia, y Zamorano, Gabriela.** *Mapeando medios en México: Video Indígena y comunitario en México*, Smithsonian Institution, National Museum of the American Indian.

**Crawford, Peter and Turton, David** (ed.). Film as Ethnography. Manchester, University Press, Granada Centre for Visual Anthropology, 1992.

**Curran Bernard, Sheila.** Documentary storytelling. Focal Press, Oxford, 2007.

**Dalton, Margarita.** Breve historia de Oaxaca. Colegio de México-Fondo de Cultura Económica. México D.F., 2004.

**De Brigard, Emile.** *The history of ethnographic film*, en Principles of Visual Anthropology. Mouton, 1ª.ed., La Haya, 1975.

**De Certau, Michel.** La escritura de la historia. Universidad Iberoamericana, México, 1993.

**De los Reyes, Aurelio.** Manuel Gamio y el cine. UNAM, México, 1991.

**Díaz Polanco, Héctor.** Autonomía regional. La autodeterminación de los pueblos indios. Siglo XXI editores, México, 1991.

La cuestión étnico-nacional. Editorial Línea, México, 1985.

**Edmonds, Robert; John Grierson y Richard Meran Barsam.** Principios de cine documental. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1990.

**Eisenstein, Serguei.** El sentido del cine. Siglo XXI, Buenos Aires, 1986.

**Escudero Vilariño, Nel.** Las claves del documental. IORTV-RAYCAR S.A. impresores, Madrid, 2000.

**Esman, Milton J.** An introduction to ethnic conflict. Polity Press, Cambridge, 2004.

Flores, Carlos Y. *Reflections of an Ethnographic Filmmaker-maker*, entrevista a Paul Henley, Director del Granada Centre para la Antropología Visual de la Universidad de Manchester, en *American Anthropologist*, Vol. 111, No.1, Reino Unido, marzo de 2009.

*Video indígena y antropología compartida: Una experiencia colaborativa con videastas Maya-Q'eqchi' de Guatemala*. *Liminar Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, No. 002, pp. 7-20, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristóbal de las Casas, México, diciembre, 2005.

*El video indígena, entre la antropología y la modernidad* en Anuario 1997 Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, México, 1998.

García Canclini, Néstor (Coord.). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940 - 2000*, Editorial Grijalbo, México D.F., 1996.

Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Paidós, Barcelona, 1989.

Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1993.

González, Alberto, Houston, Marsha y Chen Victoria (ed.). *Our voices. Essays in Culture, Ethnicity, and Communication*. Roxbury Publishing Company, Los Angeles, California, 2004.

Grant, Barry Keith y Jeannette Sloniowski (ed.). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary*. Forsyth Hardy, Berkeley, University of California Press, 1966.

Grau Rebollo, Jorge. *Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos*. *Gaceta de Antropología* No. 21, Universidad de Granada, España, 2005.

Grimshaw, Anna. *The Ethnographer's Eye, Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge University Press, 2001.

Gubern, Román. *Historia del Cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

Guibernau, Montserrat. *Nations without States, political communities in a global age*. Editorial Wiley-Blackwell, 1999.

Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1982.

Gutiérrez Chong, Natividad. *Mitos nacionalistas e identidades étnicas: los intelectuales indígenas y el Estado mexicano*. Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, Editorial Plaza y Valdés, México D.F., 2001.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

Halkin, Alexandra. *Fuera de la óptica indígena: Zapatistas y videístas autónomos* en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 7, pp. 71-92, Santiago de Chile, junio 2006.

**Heider, Karl G.** Ethnographic Film. University of Texas Press, Austin, 2006.

**Henley, Paul.** *Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica*, en Revista de Antropología Social Desacatos, No. 8, Lo visual en antropología, pp.17-36, CIESAS, México, Invierno, 2001.

*The promise of ethnographic film* en Visual Anthropology, vol. 13, pp. 207-226, Stirling Memorial Lecture at the University of Kentat Canterbury, November, 1996.

**Hockings, Paul** (ed.). Principles of Visual Anthropology. Mouton Publishers, The Hague, París, 1975.

**Instituto Nacional Indigenista.** Centros de Video Indígena, una propuesta para el desarrollo de la comunicación indígena. Dirección de Investigación y Promoción Cultural, Subdirección de Imagen y Sonido, 1996.

Proyecto Trasferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas. Dirección de Investigación y Promoción Cultural, Subdirección de Imagen y Sonido, abril de 1996.

**Jack, C. Ellis y Betsy A. McLane.** A new history of documentary film. The Continuum International Publishing Group Inc, NY, 2008.

**Jones, Steven.** Visual Culture. Identity and Communication in Cybersociety. Sage, Londres, 1998.

**Kymlicka, Will.** Ciudadanía multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías. Paidós, Barcelona, 1996.

**Köhler, Axel.** *Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas*, en Revista Chilena de Antropología Visual, número 4, México, 2004.

**Le Goff, Jacques.** El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.

**Leroi-Gourhan, André.** El gesto y la palabra. Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.

**Leyva, Xochitl.** Conferencia "Videastas indígenas de la frontera sur", Seminario de las Ciencias Sociales en el Mundo Audiovisual, Sesión VI, diciembre 6 de 2007.

**Leyva, Xochitl y Köhler, Axel.** Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur. CIESAS, México, 2004.

**Lipkau, Elisa.** *La tercera mirada, representación y performance* en Revista Chilena de Antropología Visual, No. 9, pp. 88-119, Santiago de Chile, junio 2007.

**Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean.** La pantalla global cultura mediática y cine en la era hipermoderna, editorial Anagrama S.A., Barcelona, 2009.

**Loizos, Peter.** Innovation in Ethnographic Film: From innocence to self-consciousness 1955-1985. The University of Chicago Press, Estados Unidos, 1993.

**Macdougall, David.** *¿De quién es la historia?* en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (ed.) Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico, pp.401-422, Diputación Provincial de Granada, España, 1995.

Transcultural Cinema. Princeton University Press, 1998.

**Malinowski, Bronislaw.** Una teoría científica de la cultura y otros ensayos. Editorial Suramericana, Buenos Aires, 1967.

**Manovich, Lev.** El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital. Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 2005.

**Márquez, Carlos.** *Medios Indígenas e Indigenistas*, en La Jornada Michoacán. México, octubre 11 de 2005.

**Martín Barbero, Jesús.** *Medios: Olvidos y Desmemorias*, en Medios para la Paz, Tertulia de la Fundación Santillana. Bogotá, Colombia, 1998, publicado en [www.revistanumero.com/24medios.htm](http://www.revistanumero.com/24medios.htm)

**Mead, Margaret.** *Visual Anthropology in a discipline of words*, en Principles of Visual Anthropology. Paul Hockings (ed), Mouton Publishers, The Hague, Paris, 1975.

**Medina, Andrés.** *Miguel Covarrubias y el romanticismo en la antropología*, en Revista Nueva Antropología, No. 4, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1976.

**Mendoza, Carlos.** El ojo con memoria, Apuntes para un método de cine documental. CUEC-UNAM, México, 1999.

**Metz, Christian.** Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol. I. Paidós, Barcelona, 2002 (1963).

**Mirzoeff, Nicholas.** An introduction to Visual Culture. Second edition, Routledge London-New York, 1999/2009.

**Monteforte, Guillermo.** Conferencia "Ojo de Agua Comunicación", Seminario de las Ciencias Sociales en el Mundo Audiovisual, Sesión II, octubre 11 de 2006.

**Montes del Castillo, Ángel.** Films etnográficos. La construcción audiovisual de las "otras culturas". Revista Comunicar No. 16, pp. 79-87, Universidad de Murcia, España, 2001.

**Morin, Edgar.** El cine o el hombre imaginario. Paidós, Barcelona, 1972.

**Naranjo, Juan (ed.).** Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

**Nichols, Bill.** La representación de la realidad. Paidós, Barcelona, 1997.

Introduction to documentary. Bloomington, Indiana University Press, 2001.



**Oehmichen, Bazán Cristina.** Reforma del Estado, política social e indigenismo en México (1988-1996). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1999.

**Ordoñez, Carlos Salvador.** Tradición y modernidad. Encuentros y desencuentros de los pueblos indios frente al indigenismo y los procesos de globalización.

**Pancorbo, Luis.** *Televisión: el ojo global*, en Antropología Visual. Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, pp. 27-32, Salamanca, 1991.

**Paniagua, Karla.** El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México D.F., 2007.

**Pérez-Taylor, Rafael.** Entre la tradición y la modernidad. Antropología de la memoria colectiva. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1996.

**Piault, Marc Henri.** Antropología y cine. Cátedra, Madrid, 2002.

**Pink, Sarah.** *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research.* Sage Publications, Londres, 2001.

**Rabiger, Michael.** *Directing the documentary.* Focal Press, Oxford, 2004.

**Ramírez, Gabriel.** El cine yucateco. Departamento de Investigaciones de la Filmoteca de la UNAM, Praxis Artes Gráficas, México, 1980.

**Ramírez, Gonzalo y Antunez, Vicente.** Televisión Indígena, la representación visual y la objetivación de la cultura. Radio y Televisión Comunitaria Tamix. Ponencia presentada en la Reunión con Organizaciones Vinculadas a Medios de Comunicación e Información Indígenas y el Grupo Plural para la Revisión de la Legislación en Materia de Telecomunicaciones y Radiodifusión del Senado de la República. México, octubre 2007.

**Reguillo, Rossana.** Horizontes fragmentados comunicación, cultura, pospolítica. El (des) orden global y sus figuras. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Jalisco, México, 2005.

**Ribeiro, Darcy.** *Etnicidad, indigenismo y campesinado: futuras guerras étnicas en América Latina* en Etnicidad: discursos, metáforas, realidades, Del Valle Susana, Colegio de México, 1989.

**Ricoeur, Paul.** La memoria, la historia, el olvido. París, 2000.

**Roca, Lourdes.** *Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación* en Desacatos, CIESAS, México, invierno, pp.37-47.

**Rotha, Paul.** Documentary film. Glasgow University Press, Gran Bretaña, 1968.

**Rouch, Jean.** *El hombre y la cámara* en Imagen y Cultura, perspectivas del cine etnográfico. E.Ardévol y L. Pérez Tolón (ed.) pp.95-121. Diputación Provincial de Granada, España, 1995.

**Rovirosa, José.** Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos, Volúmenes I y II, CUEC-UNAM, México, 1990 y 1992.

**Ruby, Jay.** Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology. The University of Chicago Press, 2000.

*Antropología visual* en Enciclopedia de Antropología Cultural Vol.4, David Levinson y Melvin Ember (ed), New York, 1996.

*The Viewer Viewed: The reception of ethnographic films* en The construction of the Viewer, Peter Ian Crawford and Sigurjon Baldur (ed.), Intervention Press, 1995.

*Franz Boas and early camera study of behavior.* Kinesics Report, 1980. Consultado en <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/boas.html>

*The image mirrored: reflexivity and the documentary film* en Journal of University Film Association. 1977.

*Is ethnographic film a filmic ethnography?* en Studies in the Anthropology of Visual Communication, vol. II, pp. 104-11. 1975.

**Russell, Catherine.** Experimental ethnography: The work of film in the age of video. Duke University Press, Durham, 1999.

**Sanjinés, Jorge** y Grupo Ukamau. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, Siglo XXI, México, 1980.

**Salazar, Ana María** (coord.). Antropología Visual, México, IIA-UNAM, 1997.

**Sartori, Giovanni.** Homo videns: La sociedad tele-dirigida. Taurus, Madrid, 1998.

**Smith D. Anthony,** Nacionalismo y Modernidad. Itsmo, Madrid, 2000.

La identidad nacional. London School of Economics, 1997.

**Smith, Catherine Laurel.** Mediating indigenous identity: video, advocacy, and knowledge in Oaxaca, Mexico. Tesis doctoral, University of Lexington, Kentucky, 2005.

**Silva, Armando.** Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos. Editorial Norma, Bogotá, 1998.

**Stavenhagen, Rodolfo.** La cuestión étnica. El Colegio de México, México D.F., 2001.

Conflictos étnicos y Estado nacional, United Nations Research Institute for Social Development, Editorial Siglo XXI, 2000.

**Sontag, Susan.** Sobre la fotografía, Editorial Edhasa, Barcelona, 1996.

**Suárez, Hugo José** (Coord.). El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido. El Colegio de Michoacán-Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

**Valencia, Enrique.** Etnicidad y etnodesarrollo, la experiencia en México, [www.bibliojuridica.org/libros/1/98/9.pdf](http://www.bibliojuridica.org/libros/1/98/9.pdf).

**Weinrichter, Antonio.** Desvíos de lo real. El cine de no ficción. T&B Editores, Madrid, 2005.

**Wortham, Erica Cusi.** *Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca*, en Revista Liminar, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. México, diciembre 1 de 2005.

*Narratives of Location: Televisual Media and the Production of Indigenous Identities in Mexico.* Doctoral Dissertation, New York University/Anthropology Department. New York, 2002.

**Worth, Sol.** Studying visual communication. University of Pennsylvania Press, Estados Unidos, 1981.

**Worth, Sol y Adair John.** Through Navajo eyes, an exploration in film Communication and Anthropology. Indiana University Press, Bloomington and London, 1972.

*Navajo Filmmakers*, en American Anthropologist, New Series, vol. 72, No.1, febrero de 1970, American Anthropological Association.

**Ziri6n, Antonio.** El documental etnogr6fico y el estilo observacional revisado, texto del curso An6lisis de documental etnogr6fico contempor6neo. Posgrado en Antropolog6a. UNAM, 2009.

**Žižek, Slavoj y Jameson, Frederic.** Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires, Paid6s, 1998.

**Zolla, Carlos y Zolla M6rquez Emiliano.** *Los pueblos ind6genas de M6xico 100 preguntas.* Programa Universitario M6xico Naci6n Multicultural, Direcci6n General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, M6xico, 2004.

## SITIOS RELACIONADOS

OJO DE AGUA COMUNICACIÓN

[www.ojodeaguacomunicacion.org](http://www.ojodeaguacomunicacion.org)

ORGANIZACIÓN NACIONAL INDÍGENA DE COLOMBIA

SISTEMA INDÍGENA DE COMUNICACIÓN DE COLOMBIA (SICO)

[www.onic.org.co](http://www.onic.org.co)

COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

[www.cdi.gob.mx](http://www.cdi.gob.mx)

COMUNICADORES INDÍGENAS

[www.comunicadoresindigenas.org](http://www.comunicadoresindigenas.org)

REDES INDÍGENAS NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN

[www.nativenetworks.si.edu](http://www.nativenetworks.si.edu)

ASOCIACIÓN DE CABILDOS INDÍGENAS DEL NORTE DEL CAUCA

[www.nasaacin.org](http://www.nasaacin.org)

PROGRAMA UNIVERSITARIO MÉXICO NACIÓN MULTICULTURAL

[www.nacionmulticultural.unam.mx](http://www.nacionmulticultural.unam.mx)

VIDEO NAS ALDEIAS

[www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br)

CHIAPAS MEDIA PROJECT

[www.chiapasmediaproject.org](http://www.chiapasmediaproject.org)

COORDINADORA LATINOAMERICANA DE CINE Y COMUNICACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

[www.clacpi.org](http://www.clacpi.org)

TV TAMIX

[www.ayuujk.yin-et.com](http://www.ayuujk.yin-et.com)

KANKUAMA TV

[www.kankuamatv.blogspot.com](http://www.kankuamatv.blogspot.com)