

¿Romper el monopolio de la observación?

Una retrospectiva crítica del audiovisual indígena en México

Gabriela Zamorano

Byrt Wammack Weber

65

Las últimas dos décadas han sido testigos del crecimiento en el número de festivales y otros foros especializados dedicados a mostrar audiovisual indígena, en los cuales la producción mexicana ha tenido un papel destacado. Tanto en México como en el extranjero, los públicos han aprendido a gozar los imaginarios que estos audiovisuales ofrecen: paisajes rurales sonorizados con algún anuncio por altavoz hablado en tzotzil, zapoteco o purépecha. Una cámara subjetiva que muestra cómo el camarógrafo es convidado de alguna comida o bebida que se reparte en la fiesta que registra; tomas de rostros y cuerpos de personajes que delatan proximidad corporal y complicidad con la cámara; bromas, canciones y juegos de palabras en lenguas indígenas o en castellano, intercambiados entre los personajes registrados y la persona que registra. Historias de vida entrelazadas que marcan continuidades y rupturas entre generaciones, espacios rurales y urbanos. Experimentos visuales que buscan retratar al mundo de los sueños, la muerte, la memoria, o de seres no humanos. Crónicas de luchas por territorios y recursos. Secuencias que plasman los procesos de trabajo, las fiestas, las actividades cotidianas, los eventos rituales o las actividades políticas. Audios que enfatizan el sonido directo, la música tradicional, o la sobreposición - que parecería arbitraria -, de ritmos autóctonos con música electrónica o popular. En estos foros, el video indígena se ha asociado con imágenes y sonidos vivos, siempre en movimiento, a veces en pugna, que oscilan entre celebrar el trabajo

comunitario, denunciar a modo de reportaje algún conflicto político, presentar lo extraordinario de personajes ordinarios, promover el énfasis en la afiliación étnica, o ironizar sobre las formas predominantes de mirar lo indígena.

66 Más que un panorama o reseña del audiovisual indígena en México, este artículo presenta una serie de preguntas críticas en torno a la categoría de cine o video “indígena” en el país. En primer lugar, exploramos el origen de esta categoría: en los procesos institucionales, académicos, políticos y artísticos que emergen en el contexto del indigenismo del estado paternalista para luego adquirir nuevos matices con la transición al neoliberalismo. Estas categorías también se nutren de los diversos movimientos sociales en México y otras partes de Latinoamérica que empezaron a cobrar fuerza en la década de 1960; de las reivindicaciones étnicas, especialmente a partir de la década de 1980; del acelerado ritmo de las innovaciones tecnológicas del audiovisual durante los 80 y 90, y el mayor acceso que éstas facilitaron. Asimismo, la categoría de video indígena se ha retroalimentado de la formación de nuevos públicos para películas con temáticas indígenas.

En segundo lugar, analizamos otros tipos de audiovisual que, si bien no son comúnmente reconocidos como cine o video indígena, se relacionan con la realización y circulación de audiovisuales por parte de comunidades indígenas mediante iniciativas propias, compartidas o externas que se potencian a partir de la década de 1960 en relación con procesos culturales, sociales, políticos y tecnológicos específicos. Finalmente, ofrecemos una breve discusión sobre cómo el posicionamiento o “postura” específica de los realizadores indígenas para representar la realidad permite repensar los aportes de este tipo de producciones al género documental

Debido a que es imposible plasmar un panorama completo de la variedad de casos que podrían ser considerados como audiovisual indígena mexicano, la discusión se desarrolla a partir de ejemplos de individuos, colectivos y títulos que permiten dar una idea de la heterogeneidad y complejidad en la que esta categoría está inmersa.

PRECEDENTES DEL AUDIOVISUAL INDÍGENA EN LATINOAMÉRICA

El actual audiovisual indígena en México es heredero de múltiples orígenes, influencias, ideologías, imaginarios y definiciones. A inicios del siglo xx, en el contexto de la construcción y reconfiguración de la nación, el naciente cine mexicano dio sus primeros frutos con tema indígena en docudramas como “La voz de la raza” y “La noche de los mayas”, entre otros documentales y ficciones¹. A éstos siguieron las ficciones de la Época de Oro del cine mexicano que resaltaron las raíces indígenas de la nación y los documentales indigenistas con la formación del Instituto Nacional Indigenista y el apoyo de la fundación Rockefeller en 1948. La circulación de las imágenes icónicas de las mujeres ikood con las pequeñas cámaras de cine Super 8 a partir de 1985, fue un parteaguas en esta producción e inspiró múltiples imaginarios acerca de lo que podría ser el audiovisual indígena. La fundación de otros proyectos semejantes en países como Brasil (Video en las aldeas, fundado en 1986) y Bolivia (CEFREC, fundado en 1989) y las redes que se establecieron entre ellos inició toda una época de colaboración que también nutrió el creciente número de foros dedicados al audiovisual indígena². La presencia de múltiples ideologías, visiones e imaginarios contribuyó a la gran efervescencia de este fértil campo audiovisual, pero también a los debates, en ocasiones polémicos, acerca de qué es y qué no es el audiovisual indígena.

67

Central en estos debates ha sido la categoría “indígena” que, si bien ha servido como concepto integrador para muchas de las luchas emprendidas por los diversos pueblos originarios por el derecho a su cultura, su lengua y sus tierras, no es una categoría propia, sino apropiada en algunos casos, atribuido desde afuera en otros, y hasta rechazada por los mismos pueblos

¹ Entre ellos el “docudrama” de Carlos Martínez Arrendano en Yucatán, “La voz de la raza” (1915).

² CEFREC se refiere al Centro de Formación y Realización Cinematográfica en Bolivia. Entre los precursores de estos proyectos se encuentran: el proyecto de Sol Worth y John Adair cuya serie audiovisual “Los Navajo filman a si mismos” en 1966 se convirtió en un clásico de la antropología visual y el proyecto de video del artista chileno Juan Downey con los Yanomami de Venezuela entre 1976 y 1977.

originarios en ocasiones. El problema central es la naturaleza subjetiva de esta categoría que se presta a definiciones distintas de acuerdo a los intereses operantes, ya sea por parte de fundaciones, jurados de certámenes, activistas, antropólogos, y otros. Para algunos, es una categoría estrechamente asociada con la pobreza, la marginación y el rezago, ya sea educativo, económico o político. Para otros sirve como bandera de la dignidad de los pueblos originarios. Y aún sin una definición jurídica clara y única, ésta categoría se incluye en algunas de las últimas reformas constitucionales de la federación y de los estados, como por ejemplo en el caso de Yucatán en el que la reforma constitucional de 2011 afirma que la “comunidad maya” no es indígena, sino mestiza. No debe sorprender, pues, que el audiovisual indígena sea un campo disputado en el que diversas posturas compiten. A pesar de las corrientes críticas en las ciencias sociales que han cuestionado la complicidad de éstas con el colonialismo y el neocolonialismo, el audiovisual indígena sigue siendo visto por algunos como una ventana al pensamiento y mirada indígena, más que producto de una coyuntura tecnológica, social y política. Otras posturas lo ven como herramienta de concientización y organización política, mientras que para las políticas neo-indigenistas del multiculturalismo neoliberal, el audiovisual indígena serviría para promocionar la imagen de un México pluricultural y colorido, para aprovechar del actual auge en la demanda por turismo cultural.

Así, si bien generalmente se sitúa el nacimiento del audiovisual indígena mexicano en las iniciativas institucionales del Estado Mexicano, sus orígenes son mucho más heterogéneos, ya que se relacionan también con procesos políticos, artísticos y tecnológicos más amplios que se consolidaron durante los años sesenta y setenta, y que luego confluyeron en diversas, pero interrelacionadas, corrientes durante la década de 1980 en todo Latinoamérica.

La ola latinoamericana de experimentación cinematográfica que empezó a ganar fuerza a finales de los años cincuenta fue alentada por el contexto geopolítico en la región, en el que se confluyeron múltiples experiencias de África, Europa, América Latina, entre otros, dando

origen a nuevas corrientes de creación audiovisual. En el cono sur, la fundación de la Escuela Documental de Santa Fe en la Universidad Nacional del Litoral, Argentina, en 1956 estableció la influencia del neorrealismo italiano, añadiendo a éste una marcada postura política (Piedras, 2010). A su vez, la *Nouvelle Vague* del cine francés, influida en parte por el cine etnográfico y las “etnoficciones” de Jean Rouch, sirvió como inspiración para los fundadores del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) y de esta manera impulsó la creación de esta importante escuela de cine en 1963, en la máxima casa de estudios del país (DGP-UNAM, 2004) ³. La *Nouvelle Vague* también inspiró a otras corrientes latinoamericanas que ya experimentaban con el hazlo-tu-mismo, el casting de “actores sociales”, las cámaras portátiles de pequeño formato, el sonido directo y, desde luego, el video a partir de la década de 1970. Por otro lado, las principales corrientes documentalistas durante aquellas décadas, incluso una buena parte de los documentales etnográficos, se distinguieron por su compromiso social, su activismo y sus nexos con proyectos políticos “más o menos radicales” (Campo, 2005).

69

A la vez, la orientación de los audiovisuales latinoamericanos con temas indígenas cambió paulatinamente de una autoría antropológica a una autoría indígena o colaborativa. Este cambio fue inspirado en parte por el trabajo de cineastas precursores en este campo como Jean Rouch y David MacDougall (Rouch, 2010) y, en parte, por la “crisis de la representación” que inicia en la antropología alrededor de 1970, la que provocó un cuestionamiento hacia la historia colonial de la disciplina, hacia su método interpretativo y hacia las repercusiones en la autoridad que los antropólogos (y cineastas etnográficos) establecen con respecto a sus “informantes” y a sus “datos” (Cliford, 1995). Sin embargo, esta reo-

³ Jean-Luc Godard habló repetidamente en entrevista acerca de la influencia que tuvo Rouch en la nueva ola francesa, especialmente *Moi, un Noir* (1959) en su propio trabajo, y en 1965 nombró *La Pyramide humaine* (Rouch 1961) entre las seis mejores películas francesas desde la liberación. Véase <http://alumnus.caltech.edu/~ejohnson/critics/godard.html>

orientación en autoría no necesariamente eliminó el deseo antropológico de encontrar en el medio audiovisual una ventana al imaginario puro del indígena. Otro factor en la reorientación del audiovisual indígena, especialmente a partir de la década de 1980, fue la incursión de realizadores y comunidades indígenas en la producción audiovisual para sus propios propósitos.

70

El origen del audiovisual indígena también se relaciona con un resurgimiento de las identidades étnicas como forma de abanderar luchas políticas en diferentes regiones de América Latina y del mundo entero. Estas reivindicaciones se suman al giro que muchos movimientos sociales adoptan hacia el énfasis en las políticas identitarias. Entre sus manifestaciones a nivel internacional se encuentran: las declaraciones de Barbados a inicios de la década de 1970 como una de las primeras denuncias internacionales de fuerte impacto contra la opresión a los indígenas de Sudamérica; la emisión del Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales de la Organización Internacional del Trabajo en 1989 con el fin de promover los derechos específicos de estos pueblos; la serie de movilizaciones indígenas en toda Latinoamérica a partir de 1991 en contra de la celebración del quinto centenario de la llegada de los españoles a América; el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México en enero de 1994; y las recientes transformaciones constitucionales con énfasis en los derechos indígenas en países como Ecuador, Colombia y Bolivia.

Si bien estas reivindicaciones han contribuido en muchos casos a legitimar luchas económicas y culturales de poblaciones históricamente oprimidas, también es cierto que los estados e instituciones intentan explotarlas para implementar políticas multiculturales neoliberales que recuperan sólo los aspectos superficiales de la identidad cultural a la vez que mantienen las condiciones de desigualdad económica y política que han relegado históricamente a estas poblaciones. Tales estrategias del multiculturalismo ponen en peligro cualquier proyecto indígena o no indígena que se posicione a favor de causas indígenas, ya que promueven manejos contradictorios y frecuentemente esencialistas de la identidad

étnica, incluso por parte de activistas y dirigentes políticos trabajando a favor de estas causas (Ramos, 1998). La producción audiovisual indígena no escapa a este tipo de contradicciones. Si a mediados del siglo pasado el cine indigenista fue empleado para promover las políticas de integración impulsadas por el nuevo proyecto de nación, ahora se corre el riesgo de que el audiovisual indígena promueva el “México multicultural” del discurso oficial sin aportar mayormente a los procesos de lucha puestos en marcha por sus pueblos. Esta es una de las cuestiones que consideraremos al abordar la institucionalización del video indígena más adelante.

71

LOS INICIOS EN MÉXICO: INICIATIVAS INSTITUCIONALES Y DESDE LOS MÁRGENES

En el México de los años sesenta y setenta, el movimiento documentalista no fue el único en ejercer un compromiso social y político; las prácticas de arte “no convencionales” (Minter, 2008), retratadas en parte en la muestra *La Era de la Discrepancia* (2007), fueron igualmente comprometidas y quizá más inclinadas hacia la improvisación colaborativa practicada por Rouch⁴. En 1980, el video ya se había establecido como medio artístico y algunas comunidades indígenas se habían apropiado del video como medio de expresión (Ojo de Agua Comunicación, 2013). Por ejemplo, en 1981, un grupo de jóvenes zapotecos de Oaxaca, entre ellos Marta Colmenares y Álvaro Vázquez, incursionaron al video con un equipo de Betamax prestado (Varela, 2012), y luego de mandar video-registros a algunas organizaciones de migrantes en Estados Unidos, el video se convirtió en un medio para mantener y reestablecer relaciones entre comunidades zapotecas mediante la organización K-Xhon (Minter, 2008). De acuerdo con Erica Wortham (2013), estos videastas, que afirman haber inspirado el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (TMA) del INI (ahora CDI),

⁴ Véase, por ejemplo, Cárdenas, 2010.

sobre el cual profundizaremos más adelante, tenían una profunda desconfianza de las iniciativas gubernamentales, por lo que mucho de su trabajo se enfocó en promover la autonomía de las comunidades indígenas de su región de origen. En 1984, *Nuestro Tequio*, realizado por esta pareja, participó en una muestra de video latinoamericano que estuvo de gira en Estados Unidos, junto con una selección de videos experimentales mexicanos (Minter, 2008). Las obras de realización indígena participaban junto con el videoarte y el cine experimental en festivales mexicanos. De esta manera, las incursiones en el documentalismo social, la producción colaborativa y la experimentación más allá de las normas del documental clásico, abrieron caminos para lo que después fecundaría en algunas vertientes el audiovisual indígena.

El panorama del audiovisual indígena en Latinoamérica empezó a transformarse a mediados de los ochenta a través de procesos de institucionalización impulsados tanto por organismos nacionales e internacionales, como por individuos y organizaciones independientes, contexto en el cual se consolidó el “video indígena” como nueva categoría de análisis. En México, este proceso fue dominado por el Instituto Nacional Indigenista (INI, CDI desde 2003: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) que ya contaba con una amplia producción de documentales indigenistas que datan de los años cincuenta. En 1977 el INI empezó a sistematizar su acervo para dar una orientación más etnográfica a su producción audiovisual (Fernández, 2002) y en 1985, se sumó al Instituto Indigenista Interamericano de la OEA, con sede en la Ciudad de México, junto con el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Filmoteca de la UNAM, para organizar el Primer Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas (Instituto Interamericano Indigenista, 1985). Éste es actualmente uno de los principales espacios a nivel latinoamericano para la consolidación del audiovisual indígena, organizado desde su tercera edición, en 1992, por el Consejo Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI), mismo que fue constituido por un grupo de antropólogos y cineastas etnográficos durante el primer festival.

De mayor envergadura para el caso mexicano en aquel momento, fueron las iniciativas del INI para fomentar el naciente “video indígena” y para crear espacios institucionales para su producción y difusión. Estas iniciativas representaron un cambio en la postura del INI hacia el audiovisual que se debió, en parte, a un grupo de realizadores que colaboraban con el INI desde la década de 1970 y que buscaban una participación más activa por parte de los sujetos de sus documentales. Entre ellos se encontraba toda una generación de estudiantes del CUEC para quienes las producciones etnográficas del INI fueron como una extensión del mismo centro de estudios (Ornelas, 2011). Una producción que ejemplifica esta búsqueda, fue producida por Luis Lupone con una comunidad ikood o huave en Oaxaca, y recupera el proceso y resultados de un taller de realización del INI que Lupone impulsó y llevó a cabo en 1985 con una cooperativa de tejedoras. Uno de los cortos resultantes del taller (“*La vida de una familia ikood*”, Teófila Palafox, 1987) fue incluido como parte del documental experimental que Lupone estrenó el mismo año. “*Tejiendo Mar y Viento y La vida de una familia ikood*” (Lupone y Palafox, 1987), y que fue nominado en 1988 para el Ariel como Mejor Mediometraje Documental (Varela, 2013). La amplia promoción de “Tejiendo Mar y Viento” por parte del INI con la imagen icónica de dos mujeres ikood con cámaras de cine super 8, fue un parteaguas en el audiovisual indígena mexicano y atrajo la atención de nuevos públicos y agencias financiadoras (Zamoraño, 2005), logrando así una difusión que no habían tenido los proyectos independientes anteriores con recursos limitados para la promoción.

73

El éxito de esta primera iniciativa coincidió con una coyuntura en el mismo INI que hizo posible impulsar un nuevo proyecto diseñado para promover la participación de las comunidades indígenas en la realización audiovisual. Este proyecto, Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (TMA), que ya mencionamos en párrafos anteriores, fue lanzado en 1989 en los estados de mayor población indígena a través de talleres de capacitación, dotación de equipo y la implementación de centros regionales de apoyo a la producción. Entre 1990 y 1994, se llevaron a cabo cuatro talleres en Tlacolula, Oaxaca. En

estos, participaron más de ochenta personas procedentes de diferentes partes del país (Rovirosa, 1990), y el INI dotó de equipo profesional a 36 organizaciones a nivel nacional. Asimismo, el INI abrió el Centro Nacional de Video Indígena en la ciudad de Oaxaca en 1994, seguido por otros Centros de Video Indígena (CVI) en Michoacán en 1996, Sonora 1997 (cerrado en 2006) y Yucatán en 2000 (Ojo de Agua Comunicación, 2013). A pesar de este prometedor inicio, en poco tiempo el INI perdió la pista de los equipos dotados y para 1999 concluyó que esta parte del programa había fracasado (Santana, 2007).

74

Los CVIs resultaron más exitosos, especialmente el primero que se estableció en Oaxaca, ya que en él se concentró todo el equipo, talleres y asesoría durante los primeros dos años del TMA, dando un fuerte impulso al desarrollo del video indígena en el estado y en menor grado en el país. Incluso algunos realizadores que no buscaban tejer vínculos institucionales se beneficiaron de estos servicios debido al alto costo de equipo de edición profesional y semiprofesional de aquellos tiempos, lo cual llevó a que una buena parte de la producción audiovisual indígena en el país se concentrara en este espacio institucional.

Pero el CVI en Oaxaca fue un caso coyuntural que no se repetiría en los otros CVIs, cuyos liderazgos en el desarrollo del audiovisual indígena fueron mínimos, con la excepción del CVI en Michoacán. Cuando se inauguró el CVI en 1994, la explosión del audiovisual en apoyo a las comunidades zapatistas y el eco que éste tuvo a nivel nacional (e internacional) estaba ya en puerta, y faltarían sólo cinco años para que estallara la revolución digital en el audiovisual. Este paso tecnológico al digital, especialmente en los formatos MiniDV y Digital8, resultó en un abaratamiento de equipo de producción, posproducción y difusión que antes de 1999 era inimaginable. Por primera vez, se podía grabar imágenes en calidad profesional con una cámara casera y editar y posproducir el video en una simple computadora, lo cual permitió un amplio acceso al audiovisual por parte de sectores sociales para quienes en otro momento era inalcanzable. Además, la creciente migración a los Estados Unidos por parte de muchas comunidades indígenas a partir de la década de

1970 y su empleo del video para mantenerse en comunicación con sus comunidades de origen, creó circuitos que facilitaron el transporte de equipo a bajo costo a poblaciones rurales mexicanas, alentando las prácticas de comunicación transnacional mediante el registro audiovisual⁵.

Un resultado del paso al video digital es que los proyectos independientes que en un momento aprovechaban de los CVIs para editar y posproducir, ahora podían trabajar sin nexos institucionales. Éste y otros factores contribuyeron a un cambio en el papel de los CVIs que, a partir de 2000, empezaron a funcionar más como videotecas que como centros de producción (Santana, 2007), aunque seguían reproduciendo los lazos paternalistas del pasado a través de sistemas de becas para la capacitación y difusión de sus producciones, aún con presupuestos reducidos. Como bien apunta la antropóloga Erica Wortham en su estudio sobre medios indígenas en México, el proyecto de TMA encarna muchas de las contradicciones de la relación histórica entre los pueblos indígenas y el estado. De hecho, el alcance del proyecto durante los primeros años del programa se debió al giro neoliberal que dio lugar al “nuevo INI de Solidaridad”, el cual incluyó un aumento y descentralización de recursos que llegaron al INI, Pronasol y otras instancias gubernamentales como medida para compensar la resistencia a las reformas propuestas al Artículo 27 Constitucional, que por primera vez abrieron las tierras ejidales a la privatización y la comercialización ⁶ en un contexto de creciente indignación por las celebraciones del “descubrimiento” de las Américas.

75

⁵ Véase Marta Colmenares, citada en Minter (2008); Ingrid Kummels, 2012. Cine Indígena: Video, Migration and the Dynamics of Belonging between Mexico and the USA en Ingrid Kummels, ed. *Espacios Mediáticos*, México City/Berlin: tranvía -Verlag Walter Frey, pp. 201-224; Dante Cerano, 2009, *Purbépechas vistos a través del video. Comunicación y nostalgia en ambos lados de la frontera*. Maestría en Ciencias Humanas, Centro de Estudios de las Tradiciones, Zamora, Michoacán; y Martha Colmenares citada en Minter, Sarah, 2008, “A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto”. En Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Brumaria, pp.159-167.

⁶ Estas reformas fueron publicados en forma de decretos del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari en el Diario Oficial de la Federación el 6 y 28 de enero de 1992. Véase Reyes (2006)

Aunque Wortham (2013) afirma que el video indígena mexicano no necesariamente quedó “confinado en el contexto burocrático de su creación”, es importante señalar que los efectos paternalistas del contexto burocrático se extendieron mucho más allá del propio TMA, a pesar de las buenas intenciones de los encargados del proyecto. Desde los años noventa, las instituciones indigenistas han tenido un tremendo impacto, tanto en los circuitos nacionales e internacionales de difusión y financiamiento del video indígena, como en la academia, para la cual el TMA y la producción audiovisual que éste gestionó directa o indirectamente, ha ocupado un lugar dominante y ha sido un objeto de análisis privilegiado.

76

La historia del audiovisual mexicano por realizadores indígenas que se desarrolló desde la década de 1980 de manera independiente y fuera de la esfera de influencia de las instituciones indigenistas, ha sido mucho más difícil de documentar, en parte por falta de una sola entrada a este mundo audiovisual. Lo que hemos podido registrar de esta producción es resultado principalmente de los esfuerzos de algunas organizaciones indígenas, centros de estudios académicos, ONGs y colectivos dedicados a la producción y/o promoción del audiovisual.

El video en las comunidades indígenas del sureste mexicano surgió sin los mismos nexos institucionales que fueron tan determinantes en el suroeste del país, en un contexto híbrido, en el que confluyeron diversas corrientes artísticas, iniciativas de Organizaciones No Gubernamentales (ONGs), búsquedas experimentales, y movimientos indígenas. Los primeros audiovisuales que tenemos registrados en el sureste por realizadores indígenas tienen sus raíces en la represión del movimiento indígena en los alrededores de Palenque, que desde mediados de los ochenta exigía el cumplimiento de las demandas agrarias y la procuración de servicios básicos para sus comunidades. Éste y otros movimientos habían cobrado fuerza en Chiapas durante los setenta y ochenta, contexto en el cual el Primer Congreso Indígena celebrado en San Cristóbal de las Casas en 1974 fue un parteaguas (García de León, 1995; Serrano, 1998). En 1991, después de años de la creciente militarización del estado, el gobierno federal intensificó su represión hacia los movimientos chiapanecos y

realizó detenciones masivas de comunarios en Palenque (Burgete, 2011). Estos sucesos coincidieron con uno de los talleres del TMA en Tlacolula, en el que participaron dos jóvenes del Comité de Defensa de la Libertad Indígena de Chiapas. Al mismo tiempo que del taller, las organizaciones chiapanecas emprendieron la “Marcha por la paz y los derechos humanos de los pueblos indígenas Xi’nich’ (Hormiga)” hacia el Distrito Federal en protesta por las detenciones, a la cual los jóvenes se sumaron para realizar un registro audiovisual, mismo que luego compartieron con las comunidades chiapanecas referidas. El documental editado de este material, *La marcha Xi’nich* (1992), es quizá el primer documental rebelde producido en Chiapas. Mariano Estrada, uno de estos jóvenes, se ha dedicado al audiovisual desde entonces y parte de su larga filmografía, ha sido premiada en festivales regionales, nacionales e internacionales. Éste es uno de los pocos casos - quizá el único en el sureste -, en el que la dotación de un equipo mediante el TMA sirvió para un proyecto comunicativo entre comunidades indígenas.

77

En la Península de Yucatán, el audiovisual en las comunidades mayas se desarrolló durante la década de 1990 en un contexto marcadamente distinto al de Chiapas o Oaxaca, principalmente alrededor de iniciativas personales, proyectos de ONGs y organizaciones artísticas. La influencia del TMA fue mínima, pues no se instalaría un CVI en Yucatán hasta 2000, y a diferencia de otros, éste no tuvo mayor impacto en la formación de realizadores hasta mediados de esa década. A principios de los noventa, representantes de organizaciones peninsulares habían participado en uno de los talleres de Tlacolula, y tres organizaciones recibieron dotaciones de equipo en aproximadamente el mismo momento en que el Comité de Defensa de la Libertad Indígena en Chiapas recibió el suyo. Pero en poco tiempo, los equipos estaban “desaparecidos” o inoperables debido a las condiciones de calor y humedad en que estaban resguardados. Hacia finales de los noventa, una ONG en Quintana Roo había recuperado uno de estos equipos para desarrollar videos relacionados a un proyecto de turismo cultural, y sirvió también para que jóvenes de una comunidad realizaran una ficción basada en una leyenda maya.

A mediados de los noventa otra ONG, la organización Educación Cultura y Ecología, A.C. desarrolló un proyecto audiovisual en Hopelchén, Campeche con una isla de edición semiprofesional y cámara casera, empleando dos jóvenes de una comunidad aledaña para desempeñarse como videastas. Aunque la mayor parte de su producción se enfocó en promover los programas de la ONG, los jóvenes realizaron sus propios trabajos con el apoyo de la organización y de programas gubernamentales como el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). Uno de los resultados fue *La historia de Sahcabchén* (1998), probablemente el primer documental en la península realizado por gente de una comunidad indígena con salida al público general.

Paralelamente a estos proyectos, gestionaron otras iniciativas independientes en la península. A mediados de 1997 en Mérida, se realizó “Sociedad y el Nuevo Cine Latinoamericano”, una combinación de taller-muestra y encuentro regional enfocado en el documental latinoamericano, en el que se presentaron documentales realizados por estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños así como audiovisuales de las dos ONGs ya mencionadas y una pequeña selección de documentales experimentales realizados por artistas. El apoyo de la Unidad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) fue fundamental para la realización de este evento, que luego se transformaría en festival independiente con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). En el mismo año, Ana Rosa Duarte, una antropóloga maya hablante de la misma universidad había empezado a usar el video como herramienta para compartir su trabajo en maya con las mujeres que participaban en su investigación. Luego Duarte se integró a un proyecto auspiciado por la Universidad de Carolina del Norte para realizar un mediometraje como apoyo a la enseñanza de la lengua (*Sáastal: Los hijos de la Santa Gracia*, 2001), y en 1998 fue cofundadora del Festival Regional: Cine Video Sociedad (más conocido como *Geografías Suaves*, nombre adoptado en 2001), el cual dio continuidad al taller realizado el año anterior.

Aunque el nuevo festival hizo hincapié en el audiovisual experimental y de arte a través de sus muestras, el concurso regional, que se abrió sólo a los cinco estados del sureste en la primera edición, demostró que la mayor innovación en la creación audiovisual regional en aquellos tiempos fue en el audiovisual realizado por, o en colaboración con las comunidades indígenas. Sin embargo, ni siquiera las obras realizadas en comunidades indígenas estaban habladas en sus idiomas, por lo cual se decidió ofrecer un premio para la mejor obra en lengua indígena, no a la mejor obra de video indígena, ya que esta categoría dependía demasiado en percepciones subjetivas, de acuerdo a los organizadores.

En muchos sentidos, el año 1999 fue un parteaguas en el cine y video indígena mexicano, pues convergieron diversos procesos e iniciativas en el país para abrir espacios híbridos de formación, producción y encuentro en los que entrecruzaban múltiples influencias y tendencias. El crecimiento de proyectos independientes y académicos en el sur-sureste y las redes que se tejieron entre ellos facilitaron y nutrieron esta heterogeneidad.

En Oaxaca, en 1998 se formó la organización Ojo de Agua Comunicación cuando algunos de los fundadores del CVI salieron del INI ante la imposibilidad de continuar con sus proyectos en el marco institucional. El mismo año, fue constituido Promedios de Comunicación Comunitaria, un proyecto de comunicación audiovisual entre las comunidades zapatistas. En Yucatán se preparaba la segunda convocatoria de *Geografías Suaves*. En San Cristóbal de las Casas se fundó el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, auspiciado por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Todas estas organizaciones y proyectos confluyeron en 1999 en Quetzaltenango, Guatemala, para el *VI Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas*, organizado por CLACPI. Los puentes que se construyeron ahí influirían de una manera u otra en el desarrollo del audiovisual indígena mexicano a partir de ese momento. Estos puentes hicieron posible que la segunda edición de *Geografías Suaves* incluyera una amplia selección del audiovisual indígena junto con otros programas del audiovisual experimental mexicano y videoarte, todo organizado alrededor de foros

y encuentros. La apertura de este y otros espacios híbridos en el país, en los que entrecruzaban múltiples influencias y tendencias, junto con el gusto por la experimentación de muchos realizadores comunitarios, influyeron en una oferta audiovisual siempre más heterogénea, difícil de clasificar y en muchos casos inconsistente con las expectativas de los especialistas y públicos en festivales y otros foros.

80

Durante los siguientes años, el audiovisual indígena mexicano pasó por una época de efervescencia y consolidación. En 2000, el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur organizó dos diplomados en antropología visual, principalmente para realizadores indígenas, en los cuales participó una amplia gama de proyectos y docentes, desde antropólogos hasta realizadores asociados con el cine experimental, como Rafael Rebollar. En Yucatán, el colectivo que fundó *Geografías Suaves* se consolidó bajo el nombre Yoochel Kaaj, y en 2002 inició el proyecto *TURIX* para realizar audiovisuales en las lenguas indígenas de la región a través de talleres de video experimental en las comunidades rurales, proceso en que colaboraron también los colectivos de arte audiovisual Tech-Mex (DF) y Arcanocatorce (Oaxaca), entre otros. Por su parte, Arcanocatorce, un colectivo enfocado en la producción experimental, empezó la serie de talleres “Mirada Biónica” en 2003, los cuales crearon importantes espacios de experimentación audiovisual, principalmente en Oaxaca. Fue en este contexto que se realizó *Dulce Convivencia* (2004), un documental que trataremos más adelante. En 2003, Arcanocatorce organizó un taller en una comunidad zapoteca en la sierra norte de Oaxaca, producido en colaboración con Yoochel Kaaj en el marco del proyecto *TURIX*, y el siguiente año, 2004, fue organizador de la sede Oaxaca para la sexta edición de *Geografías Suaves* con el apoyo adicional de Ojo de Agua Comunicación. En éste, se abrió, entre otros foros, uno dedicado a la revisión crítica del TMA por algunos de sus fundadores.

En 2006, Ojo de Agua Comunicación, coordinadora del CLACPI en México, fue responsable para la organización del *VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas “Raiz de la Imagen”*, y la

mayoría de las organizaciones y proyectos independientes mencionados en líneas arriba participaron en la organización y muestras itinerantes que se llevaron a cabo en el marco del festival. Desde entonces, los proyectos audiovisuales en comunidades indígenas han seguido sus propios caminos, aunque han surgido nuevas iniciativas para crear espacios de intercambio entre los diversos proyectos, tales como el Seminario de Comunicación Indígena que desde 2005 organiza Ojo de Agua Comunicación y el nuevo festival *Kayche'*, fundado en Yucatán en 2011. También han surgido otros espacios de formación de realizadores indígenas, como la escuela de cine y video indígena Mundos Inéditos fundada en 2009 por el videoasta tsotsil Pedro Daniel López López en San Cristóbal de las Casas, Chiapas; el Campamento Audiovisual Itinerante, un proyecto de capacitación, producción y exhibición en diferentes comunidades de Oaxaca, y Ambulante Más Allá, fundado en 2011.

81

Es así que estos precedentes han contribuido a dar forma, carácter, sentido y valor a las producciones que componen el panorama del audiovisual indígena en México, al tiempo que constituyen también el contexto que define las contradicciones y tensiones que enfrentan los realizadores en su trabajo cotidiano. Como ya hemos visto, el abaratamiento de las tecnologías audiovisuales facilitó una mayor oferta audiovisual por parte de realizadores indígenas, así como la libertad de desarrollar propuestas estéticas, temáticas y narrativas propias sin la tutela de las instituciones y organizaciones, sin importar del origen u orientación de éstas. Pero también les dio la libertad de decidir, por ejemplo, “qué tanto mostrar de lo nuestro” o “qué tanto distanciarnos o pactar alianzas con ciertas instituciones, financiadores, espacios de exhibición y distribuidores”. Es precisamente esta libertad que se enfrenta con las preocupaciones de académicos, instituciones y foros de exhibición sobre qué mostrar de lo indígena y cómo mostrarlo; si se debe definir el trabajo propio como cine o video indígena, comunitario o simplemente audiovisual; o cómo definir aspectos como la autoría y la colaboración. A fin de cuentas, este enfrentamiento contribuye a los actuales debates y desacuerdos que constituyen el motor de este controversial campo.

EL GÉNERO DOCUMENTAL DESDE EL AUDIOVISUAL INDÍGENA

82

A finales de la década de 1990 había un desencanto tan agudo en México con el cine documental, que hasta los directores de área en universidades como la UADY temían no poder llenar una sala de 35 asientos para una muestra de documentales. No cabe duda de que los documentales realizados en comunidades indígenas de México, Bolivia, Brasil y otros países de América Latina contribuyeron para abrir nuevos espacios, no sólo para el audiovisual indígena, sino también para el documental en general. Desde luego, muchos realizadores en comunidades indígenas se encontraron bajo la tutela del gobierno, ONG, académicos u otros, pero también existían amplios espacios de experimentación para ellos y en el mundo del documental en general, mientras que éste buscaba un nuevo camino para consolidarse.

En la actualidad, los realizadores que se identifican con lo indígena viven las mismas presiones que otros documentalistas como sujetarse a los estándares del momento asociados con el llamado “cine de calidad”, cuya tendencia es resaltar la experiencia individual de el/los protagonista/s sobre la experiencia colectiva. Por otro lado, el audiovisual es un campo abierto a la experimentación como siempre. Podemos suponer que las definiciones del cine de calidad seguirán guiadas por los vaivenes del mercado de mercancías audiovisuales, pero difícilmente podemos predecir cuáles serán las tendencias de mañana. Lo que sí es probable, es que participarán los nuevos sujetos zapotecos, mayas, mixes, tzotziles, entre muchos más en la apertura de los nuevos caminos del documental.

Al igual que otros realizadores, los indígenas están constantemente construyendo y transformando las convenciones y códigos que constituyen el lenguaje audiovisual. Hablar del audiovisual indígena en México es hablar de una historia de más de 25 años de experimentación con el género documental, y en algunas ocasiones, de sus cruces con la ficción. Sería imposible resumir adecuadamente esta historia aquí, pero nos proponemos ofrecer una breve descripción mediante la siguiente revisión

de algunos de los títulos y experiencias que se han destacado a lo largo de estos años.

La gran influencia del INI como productor y promotor nacional e internacional del cine y video indígena, tuvo el efecto de crear la impresión de que existe cierta homogeneidad en el audiovisual indígena mexicano. Los documentales que promovía buscaban revalorar y celebrar de forma realista aspectos de la vida comunitaria que incluyeran valores como la solidaridad, el trabajo conjunto, el consenso político o el conocimiento local involucrado en la realización de fiestas y rituales. Si bien es cierto que los talleres del INI promovían cierta homogeneidad narrativa y temática en los documentales, también es cierto que tuvieron efectos no esperados, como observa Mariano Estrada:

83

... como se sabe, al gobierno le interesa ver más a los indígenas en cuadros de fotografía o esculturas para los museos, que verlos de carne y hueso. Nos querían más como atractivos turísticos y no como pueblos vivos y sinceros. Sin embargo, también hay que mencionar que el taller nos abrió la posibilidad de capacitarnos técnicamente en algo que desconocíamos y que resultó importante para los momentos que vivía el movimiento [indígena] en la región.

En este sentido, los documentales militantes, así como con otros que se realizaron dentro y fuera del contexto institucional, contrastaron con los documentales que se apegaron a los valores institucionales. Además, los realizadores comenzaron a explorar otras posibilidades del audiovisual mediante la experimentación con la ficción, con las formas narrativas, con los estilos y géneros, y con diversas estéticas.

Una de las primeras producciones en experimentar con las formas narrativas fue *Guia Tòo* (Montaña Poderosa, 1998) del realizador zapoteco Crisanto Manzano. Manzano fue integrante del primer taller del INI en Tlacolula, y su organización, Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez fue una de las primeras de recibir una dotación de equipo en 1990 (Manzano, 2004). Durante los siguientes años, él realizó unos siete documentales más, que presentó en festivales y encuentros en Mé-

xico y el extranjero. *Guia Too* presenta, a lo largo de casi una hora, un poético recorrido por el bosque nublado de la sierra norte de Oaxaca mediante la observación detenida –con una mínima musicalización con chirimía (flauta y tambor tradicional) y con escasos diálogos- de paisajes, vegetación y fauna, así como de las relaciones de vida y trabajo que los comunarios establecen con la naturaleza. *Guia Too* ofrece una metáfora del concepto de territorio y de sus amenazas al mostrar, por ejemplo, una dramática secuencia de tala de árboles hacia el final de la historia. La temática abordada por Manzano tuvo resonancia con las reivindicaciones indígenas por el derecho al territorio que tomaron fuerza justo en la década en que la película fue producida. Por este motivo, y por su tratamiento narrativo no lineal, *Guia Too* tuvo muy buena acogida entre financiadores, festivales y públicos internacionales. Si bien obras como *Guia Too* tienen autoría individual, es importante remarcar que la mayoría de los documentales indígenas son producto de procesos colaborativos más amplios que involucran tanto a otros integrantes de las comunidades y organizaciones, como asesoría y colaboración técnica por parte de los colectivos audiovisuales a los que pertenecen.

Otro aventurado experimento es *Xanini / Mazorca* (1999) del realizador purépecha Dante Cerano en Michoacán. Este corto experimental de 8 minutos, realizado con el apoyo del cvi, narra la historia de un empleado gubernamental que es asesinado por una mazorca luego de que llega a evaluar el trabajo agrícola a una comunidad campesina. A partir de su apertura en 1997, el cvi agrupó y ofreció capacitación a un grupo de jóvenes principalmente purépechas que se convirtieron en destacados realizadores del audiovisual indígena en el país. Con trayectorias previas como profesores de primaria, radialistas o promotores culturales, Raúl Máximo Cortés, Vicente Soto y su hijo Aureliano, Dante Cerano y Pavel Rodríguez entre otros, se han dedicado de forma continua a la producción audiovisual. Algunos de estos realizadores, como Raúl Máximo y los Soto, han usado prolíficamente el documental expositivo, basado principalmente en entrevistas y secuencias que ilustran procesos de trabajo, para mostrar aspectos de la historia y cultura local. Pavel Rodríguez

es uno de los pocos realizadores indígenas mexicanos dedicados a la ficción y, más específicamente, a la recreación histórica y mitológica del pueblo purépecha antes de la conquista. Dante Cerano, por su parte, ha explorado lúdicamente varios géneros audiovisuales incluyendo la ficción experimental (referida antes en *Xanini*), la ficción de terror (*Uaricha en la muerte*, 2004), el video como herramienta educativa para facilitar la enseñanza de la lengua, e incluso recursos de videos comerciales populares como videoclips de grupos locales, videos intercambiados entre familias migrantes y videos de bodas, los cuales empleó en *Día dos* (2003)⁷, una de las producciones indígenas mexicanas de mayor acogida a nivel internacional durante la década de los 2000.

85

Este documental de Cerano combina recursos narrativos y estéticos de los videos de bodas -como indicadores de fecha y hora sobre la pantalla, textos coloridos y transiciones con efectos de fotos fijas y video-, con convenciones del documental etnográfico -como una voz omnipresente que comenta lo que se muestra o el seguimiento detallado de un ritual-, para contar lo que sucede el segundo día en que se celebra una boda en su comunidad⁸. Si bien la historia muestra paso a paso el procedimiento mediante el cual se concreta el compromiso de matrimonio con imágenes y la narración del propio autor sobre ellas al clásico estilo etnográfico; también estos recursos le sirven a Cerano para interpelar al público ajeno a la comunidad y para ironizar sobre lo que se espera ver en una población indígena. Contrariamente a los esfuerzos de gran parte de la producción audiovisual indígena por mostrar imágenes limpias y estéticamente armónicas de las comunidades y sus habitantes, *Día dos* opta por un tratamiento visual “sucio”, visceral e íntimo en el que el plástico, polvo y concreto rompen con el imaginario de adobe, barro y paisaje

⁷ Algunos de los espacios en los que se ha mostrado esta obra incluyen el festival First Nations/First Features (2005), el ciclo de cine itinerante Video México Indígena del NMAI (2003) y el Robert Flaherty Seminar (2007).

⁸ Retomamos elementos de este análisis de: Jesse Lerner, “*Día dos* de Dante Cerano: sexo, parentesco y video” en *Forum for inter-american research*. Vol. 3 No.1 (May 2010): Tracing the Americas. (<http://www.interamerica.de/volume-3-1/lerner/>).

verde que muchos espectadores asociamos con lo indígena; y donde la música tradicional purépecha de pircua se intercala abruptamente con una canción de Puff Daddy o con música de cabalgata. Igualmente, la cámara siempre en mano nos confronta con un gesto de empacho frente a un denso plato tradicional, cuerpos ebrios en pleno baile, o la baba escurriendo de una boca distorsionada por el alcohol y por la cercanía de la cámara. Cerano también emplea un recurso recurrente en otras producciones indígenas al incluir escenas que resaltan la familiaridad del camarógrafo con el contexto filmado, por ejemplo, mediante tomas subjetivas de cuando él está incluido en la conversación, o convidado de comida o bebida, por parte de los sujetos que aparecen en cámara.

TURIX es otro proyecto que ha experimentado ampliamente con las formas narrativas y los cruces entre la ficción y el documental. Este proyecto, fundado en Yucatán en 2002, tiene sus raíces en *Arroz con leche: Kool utial k kuxtal* (1997-2009). Esta obra de Ana Rosa Duarte Duarte, en parte autobiográfica, retrata las experiencias de vida de cinco mujeres mayas y sus familias. Pensado en un principio como una manera de compartir su trabajo antropológico con las mujeres participantes en su investigación, el proyecto se extendió por más de ocho años que incluyeron periodos de filmación y un proceso de retroalimentación con las familias involucradas. El documental se enfoca en aspectos aparentemente banales en la cotidianidad de las mujeres, que sin embargo se revelan como espacios ricos de relaciones y conocimientos interpersonales e intergeneracionales. Este documental, que se desarrolló en diversas comunidades del estado, alimentó la fundación de TURIX, que luego se consolidó como colectivo para producir obras audiovisuales en comunidades rurales, a través de procesos colaborativos de formación y producción. Uno de los primeros productos de este proceso fue *Los remedios*, un corto de 4 minutos filmado y posproducido completamente en una cámara Digital8 por Jaime Magaña, un joven integrante del colectivo. Éste fue seleccionado para participar en el Festival Internacional de Cine de Morelia en 2003. El énfasis en la producción de audiovisuales para el autoconsumo y para compartir con comunidades vecinas ha permitido una libertad para experimentar con

diferentes formas narrativas, contenidos y duraciones. Esto y el hecho de que la mayoría de las obras están habladas en maya, limita su circulación en los circuitos más extensos, aún en espacios dedicados al cine o video indígena, pero son precisamente estos elementos los que hacen que las obras sean bien recibidas en las comunidades mayas de Yucatán. Actualmente, muchas de estas obras están disponibles en internet.⁹

Otras exploraciones en el documental indígena tienen sus raíces en la pobreza y la continua violencia que sufren las poblaciones rurales e indígenas, como sucede en el estado de Guerrero, donde organizaciones sociales luchan por la defensa de los derechos y territorio. En este contexto, realizadores indígenas como José Luis Matías Alonso, nahua y originario de ese estado a cargo de la organización audiovisual Ojo de Tigre Video, han documentado aspectos culturales de los pueblos nahuas; mientras que Carlos Efraín Pérez Rojas, mixe de Oaxaca, ha documentado en video procesos de lucha en Guerrero, en un inicio como una extensión del trabajo de Promedios Comunitarios que inició en Chiapas. La organización de una policía comunitaria en la región de la montaña, la violación de mujeres nahuas perpetrada por militares, y las luchas regionales contra iniciativas gubernamentales son algunas de las temáticas que Pérez Rojas ha registrado, en ocasiones con la colaboración de Ojo de Tigre. Por ejemplo, *Y el río sigue corriendo* (2010) documenta la resistencia que organizaciones y localidades del Guerrero emprendieron contra la construcción de la presa La Parota desde 2003. La estructura narrativa entreteje pausadas secuencias que presentan el espacio, la vida cotidiana y productiva de la región, con fragmentos de entrevistas a líderes, habitantes de la zona, y personas que se han visto afectadas por la violencia resultante de estas luchas. A medida que la película avanza, la historia de la resistencia toma mayor presencia, acompañando testimonios y registro directo de procesos organizativos como, asambleas, mítines y encuentros de los comunarios con autoridades gubernamentales para exponer sus motivos de oposición al proyecto hidroeléctrico. Momentos

⁹ <http://turix.yoochel.org>

de intenso dramatismo incluyen la narrativa de una mujer cuyo esposo fue asesinado por su actividad política y, más aún, con el registro del momento en que ésta confronta al asesino. Debido a que este proyecto documenta una de las muchas luchas indígenas por su territorio, y a la trayectoria de Carlos Efraín Pérez como realizador, el documental obtuvo diversas fuentes de financiamiento y una intensa circulación en México, Estados Unidos y algunas partes de Europa.

88

Por otra parte, la creación de espacios “híbridos” para la experimentación audiovisual en Oaxaca a partir de 2003 dio lugar a un fructífero trabajo de formación y producción con realizadores indígenas emergentes a través de talleres como *Mirada Biónica*. Para ese momento, Oaxaca se había convertido en un punto de convergencia de artistas nacionales e internacionales que vivían o trabajaban en la ciudad, atraídos por una creciente actividad fomentada por galerías, talleres, festivales e instituciones artísticas. Por otra parte, había ya una trayectoria de producción audiovisual de realizadores y colectivos indígenas; además de un contexto político de fuerte movilización social que un par de años después desembocaría, entre otros procesos, en la confrontación violenta por parte del gobierno federal y del estado contra la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, APPO. Una obra que se nutre del contexto de esta década es *Me parezco tanto a ti* de Luna Maran (2011), un documental sobre las continuidades y rupturas en las relaciones de género en la comunidad zapoteca de Guelatao de Juárez mediante la aproximación a dos generaciones de mujeres de la comunidad. Maran aborda este tema de forma novedosa mediante conversaciones íntimas y frescas sobre el amor y las expectativas de pareja y de vida con tres muchachas y tres abuelas. El tratamiento visual incluye animación, secuencias de paisajes y detalles de la comunidad que combinan tomas de colores saturados en alta definición con otras en formato super 8 en blanco y negro sonorizadas con música de banda, planos cercanos de los rostros de sus entrevistadas mientras voltean la mirada para buscar en su memoria y en sus sueños, y retratos de las protagonistas en sus actividades cotidianas: tocando guitarra, jugando basketbol o escribiendo en el caso de las jóvenes; cocinando o

al pendiente de su tienda en el caso de las abuelas. A diferencia de otras películas hechas por realizadores de la región, ésta no enfatiza la identidad étnica de sus personajes. La autora de esta obra desde muy joven tuvo acceso a talleres de fotografía, de video documental y de cine experimental como parte de las ofertas que se abrieron tanto en su comunidad como en la ciudad de Oaxaca. Luego de su bachillerato con formación artística, Luna estudió la licenciatura en artes audiovisuales en la Universidad de Guadalajara. La trayectoria de Luna y el tratamiento visual que dio a su obra ejemplifican la construcción de una mirada sobre una realidad indígena que se nutre de la pertenencia de la realizadora a la comunidad retratada, pero también de su formación en espacios artísticos independientes e institucionalizados que le han permitido experimentar con las posibilidades de este género cinematográfico.

89

Otras obras que se resultaron de los espacios de formación audiovisual en el sur-sureste mexicano a fines de los noventas, son *La pequeña semilla en el asfalto* (2009) de Pedro Daniel López López y *Campo 9* (2012) de Carlos Rivero Uicab. Pedro Daniel López empezó su formación en el audiovisual en el Diplomado en Antropología Visual (2000), una de las primeras iniciativas del Proyecto Videoastas de la Frontera Sur (PVIFS). Posteriormente, participó en otros talleres organizados por PVIFS y Yoochel Kaaj en México y por CLACPI en la Escuela de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, Cuba. En 2003, su cortometraje *K'in santo ta sotz'leb / Día de muertos en la tierra de los murciélagos*, fue premiado en el festival *Geografías Suaves* como mejor obra en lengua indígena. Este documental de 32 minutos es una íntima exploración de su pueblo de origen y de su relación con su abuelo en el contexto del día de muertos. Con este y sus siguientes obras participó en diversos festivales nacionales e internacionales. En 2009, López fundó la Escuela de Cine y Video Indígena, Mundos Inéditos, A.C. en San Cristóbal de las Casas, misma que fungió como casa productora de su largometraje *La pequeña semilla en el asfalto*. Este documental se centra en cuatro jóvenes (dos mujeres y dos hombres) que dejan sus comunidades de origen buscando realizar sus sueños. A través de los testimonios de los protagonistas, filmados en

San Cristóbal de las Casas y en sus pueblos de origen, López explora de manera poética la problemática que atrae a los jóvenes indígenas a la urbe y los obstáculos que enfrentan para construir una vida lejos de sus familias.

90

Por su parte, Carlos Rivero correalizó el documental *La historia de Sahcabchén*, que recibió el Premio del Jurado en la primera edición de *Geografías Suaves* en 1999. En este documental, Rivero y su correalizador, Germán Poot, tejen la historia de su comunidad sin centrarse en una persona en particular, sino a través de una fresca, cándida, y a veces divertida combinación de testimonios, registros y reconstrucciones, grabadas con cámara en mano con un tratamiento visual “sucio”, tal como hemos visto en *Día dos* de Dante Cerano. En 2011, Rivero realizó *Campo 9* en el marco del taller de Ambulante Más Allá en Jují, Campeche. En este documental de 24 minutos, Rivero regresa temáticamente a su comunidad, pero esta vez para explorar la problemática intercultural que vive el pueblo maya en relación con pobladores menonitas que han ocupado sus tierras y las han sometido a la tala de árboles y a la agricultura intensiva. En contraste a su anterior documental *La historia de Sahcabchén*, Rivero construye esta historia alrededor de personajes centrales (en este caso un agricultor menonita), tal como lo hace López en *La pequeña semilla*. Una vez más, Rivero retoma el humor, pero esta vez para poner en evidencia los estereotipos que la sociedad dominante ha construido acerca de los mayas. Las partes más poderosas de esta obra se desarrollan exclusivamente con el discurso visual como, por ejemplo, cuando se ven los jóvenes menonitas recostados tranquilamente sobre el tractor mientras que al fondo los mayas hacen el trabajo pesado de la cosecha.

En otras geografías, la migración a Estados Unidos ha producido sus propias dinámicas que han influido en el desarrollo del documental indígena mexicano. Por ejemplo, la realizadora chatina Yolanda Cruz, cuyo trabajo documenta problemáticas de migración tanto en Oaxaca como en los Estados Unidos. Entre sus producciones recientes destaca *2501 migrantes* (2009), un documental que, al acompañar el proceso creativo del proyecto *2501 migrantes* del artista plástico oaxaqueño Alejandro

Santiago, produce un retrato íntimo del personaje, a la vez que plasma las complejidades emotivas, económicas, familiares y laborales que se viven a partir del fenómeno de la migración. Junto a los pocos casos de realizadores indígenas con formación profesional en realización como Luna Maran, Yolanda estudió un posgrado en cine en la Universidad de California en Los Angeles, y ha sido igualmente acreedora de becas de prestigiosas fundaciones como la Ford y la Rockefeller. Otro realizador migrante, también de origen oaxaqueño (mixe), es Filoteo Gómez, quien a partir de su experiencia migratoria por cuestiones laborales, se casó con una académica estadounidense y actualmente vive en Milwaukee. Un primer proyecto audiovisual, *Dulce Convivencia* (2004) fue construido a partir de una mirada --distanciada por su retorno de los Estados Unidos, como él mismo lo explica en la introducción de esta obra-, a la producción de la panela o piloncillo en su comunidad y a las relaciones de colaboración y convivencia en que se producen muchos de los alimentos en la región. Este documental se realizó en el espacio experimental generado por el segundo taller Mirada Biónica que se realizó en Oaxaca en 2004. El nuevo proyecto de Filoteo, *Mixes en Milwaukee*, explora las prácticas de intercambio y consumo de videos entre las comunidades mixes oaxaqueñas y migrantes en esta ciudad.

91

AMBIGÜIDADES EN TORNO AL AUDIOVISUAL “INDÍGENA”

Como muestra la diversidad de casos discutidos, la categoría de “audiovisual indígena” no es fácil de definir, en parte porque no hay características intrínsecamente indígenas que distinguen estas producciones o los temas que abordan. Por otro lado, la hegemonía que ha ejercido el Estado mexicano en torno al audiovisual indígena a través del TMA y otros proyectos institucionales, ha popularizado un audiovisual indígena que no necesariamente representa la visión de sus realizadores ni de sus comunidades de origen. En este sentido, coincidimos con Wortham en que los usos audiovisuales por parte de los indígenas formados con esta iniciativa no se limitan al uso de las tecnologías, sino también al

aprendizaje, apropiación y diálogo con los discursos identitarios institucionales, tal como el de “rescate cultural” que ha estado tan en boga en muchas de las producciones realizadas en el marco de los Centros de Video Indígena (Wortham, 2013) Por otra parte, aún cuando numerosos proyectos de medios indígenas están fuera de los márgenes institucionales, su adscripción como indígenas- o su atribución como tales-, los sitúa de alguna manera en la contenciosa relación histórica del Estado mexicano con los pueblos indígenas, así como en la problemática relación histórica de las instituciones, fundaciones, ONGs, o instituciones religiosas tanto nacionales como internacionales, con lo indígena.

92

Así, si bien no pretendemos ni consideramos posible definir qué es el audiovisual indígena, este artículo presenta algunas de las interrogantes que surgen al hacer referencia a esta categoría. Por ejemplo, al hablar de medios indígenas el irresuelto debate sobre autoría que está tan presente en los debates sobre este tema salta nuevamente a la mesa. Si pensamos por ejemplo en *Silvestre Pantaleón* (2010), tenemos una obra recientemente premiada, producida por dos autores no indígenas, Roberto Olivares Ruiz y Jonathan D. Amith, centrada en un personaje, una localidad, y una temática indígena. Mientras que Roberto Olivares lleva 15 años de trabajo de capacitación y producción con comunidades indígenas oaxaqueñas mediante su pertenencia en el colectivo Ojo de Agua Comunicación, Jonathan Amith es un académico experto en los pueblos nahuas de Guerrero. El documental, de acuerdo con Olivares, busca trascender el enfoque indígena para enfatizar el aspecto universal del tema: la vejez y la muerte, trazado por los esfuerzos que hace un anciano nahua para conseguir dinero para su “levantamiento de sombra”. Hablado completamente en náhuatl y clasificado como documental *sobre* indígenas mexicanos (no como un documental indígena), Silvestre Pantaleón fue galardonado en el *Festival Présence Autochtone* en Montreal.

La inclusión de Silvestre Pantaleón en este artículo, subraya uno de los grandes problemas acerca de la autoría que se esquiva en la mayoría de los estudios del audiovisual indígena. Si un realizador no indígena tiene la libertad de hacer un documental acerca de cualquier tema, aún

acerca de don Silvestre, ¿por qué suponer que el realizador de un pueblo indígena obligatoriamente tiene que retratar su pueblo? En *Campo 9*, Carlos Rivero enfoca su cámara en un granjero menonita como protagonista, pero de ahí, retrata cuidadosamente las relaciones interculturales que presencia desde una comunidad maya. En este sentido, *Campo 9* se queda dentro del canon.

Sugerimos que la cuestión fundamental para el audiovisual indígena no es la pertenencia o extrañeza del autor a un pueblo indígena. La definición de un audiovisual como indígena a menudo se relaciona con las maneras en la que el video satisface las necesidades de las instituciones financiadoras, en los casos que las haya, o con los deseos de los públicos a los que están dirigidos. En términos de exhibición, si bien los audiovisuales indígenas no circulan propiamente como mercancías, representan un valor agregado tal como se puede apreciar con la creciente generación de espacios de financiamiento y exhibición para estas obras. Por una parte, hay cada vez más festivales y programas especializados en el denominado cine indígena, entre los cuales destacan el *Festival de Cine y Video Indígena* del Museo Nacional del Indígena Americano de la Institución Smithsonian y *All Roads Film Festival* en los Estados Unidos, el *festival de CLACPI* en diversas sedes de Latinoamérica, el *Festival de Cine y Video Indígena de Morelia*, el *Festival Kayche'* en Mérida, el *Imaginative Film and Media Arts Festival* en Toronto y *Festival Présence Autochtone* en Montreal. Cines y festivales internacionales también están exhibiendo cine indígena o cine sobre indígenas, ya sea mediante secciones especiales dedicadas a esta temática, como lo hace el *Festival de Cine de Morelia* o el *Sundance Film Festival*, o en su programación general, como lo ha hecho *Tribeca Film Festival*, el festival *Contra el Silencio Todas las Voces*, la *Cineteca Nacional*, o *Oaxacacine*.

Muchos de estos espacios de exhibición y financiamiento del audiovisual indígena tienden a delimitar lo que cabe en esta categoría, un proceso que está relacionado en parte con las expectativas de públicos generales sobre lo indígena, pero también con las opiniones de los involucrados en los procesos de selección. Como hemos mencionado anteriormente,

estas expectativas se generan en parte, pero no exclusivamente, por las instituciones gubernamentales y su adscripción a políticas multiculturales en un marco neoliberal, las cuales consideran a las culturas indígenas principalmente como bienes económicos. Desde esta perspectiva, las promueven como guardianes naturales del medio ambiente, del folclor, de las lenguas maternas y de la cultura, y como portadores de los valores comunitarios y colectivos, sin abordar las realidades económicas y políticas que constituyen la contemporaneidad de estas poblaciones más allá de su afiliación étnica. Al mismo tiempo, como se mostró en este artículo con las trayectorias de varios realizadores, la participación en estos espacios tiene que ver con la interrelación entre los circuitos de circulación y las fuentes de financiamiento: la participación en un festival es la vía para su tránsito a otro y es, al mismo tiempo, el espacio en que se gestionan becas y financiamiento, definiendo así qué entra y qué queda en los márgenes de estos circuitos. Esto por supuesto se relaciona con las tensiones entre la creciente generación de mercados y las posibilidades económicas para producir.

Esta situación subraya la importancia de otros tipos de circuitos de difusión y exhibición. Una parte importante de la producción audiovisual indígena nunca será vista en los circuitos de difusión recién mencionados, ya que no están pensados para un público general. Por otro lado, algunas de estas producciones llegan a audiencias más amplias sólo a través de festivales o ciclos dedicados a mostrar estas producciones entre otros públicos indígenas, tal como lo hace parcialmente el festival de CLACPI y proyectos como TURIX, entre otros, que realizan proyecciones al aire libre o distribuyen copias en las comunidades. Por otra parte, hay espacios de exhibición - en muchos casos los que se dedican al arte -que rompen con las definiciones de categorías específicas, como "cine indígena", para valorar las posibilidades creativas o estéticas del audiovisual por encima de su afiliación étnica, como lo demostraba el trabajo del Festival Geografías Suaves fundado por Yoochel Kaaj en 1998, que, en sus concursos entre 2000 y 2005, premiaba la mejor obra *hablada* en lengua indígena, sin importar el tema.

Además de los festivales, otros espacios de circulación incluyen la televisión en diferentes modalidades y el internet. Entre las estrategias de circulación por televisión están aquellas bajo contrato como la serie *Pueblos de México* realizada por Ojo de Agua Comunicación para la Secretaría de Educación Pública. Por otra parte, proyectos de programas televisivos, videorevistas y videocartas usan el internet para difundir mediante los sitios de diferentes colectivos, de sitios dedicados al audiovisual indígena como *isuma tv*, la *Revista electrónica de cine y comunicación indígena Yepan, tv turix* o simplemente mediante espacios como vimeo o youtube. Otra forma de difusión es a través del audio libro, como lo hace el proyecto *Sjalel Kibeltik. Tejiendo Nuestras Raíces* editado por la Red de Artistas, Comunicadores Comunitarios y Antropólogos de Chiapas (RACCACH).

95

Luego de discutir la heterogeneidad de factores que inciden en los procesos de realización y circulación del denominado audiovisual indígena y de revisar sus aportes al género documental, quisiéramos preguntarnos por las posibilidades del documental indígena. Éste a menudo se ha presentado como una posibilidad de “mirar desde adentro” o más de cerca la realidad de los pueblos indígenas. Esto no necesariamente implica que los realizadores indígenas tengan una mirada más objetiva o más verdadera de sus realidades, aunque este argumento esencialista se reproduce en mucha de la teoría y activismo en torno al cine indígena. Más bien, una posibilidad del audiovisual indígena se relaciona con la idea del realizador tzotzil Mariano Estrada de hacer una comunicación audiovisual “sin maquillaje”, lo cual no se refiere a una visión privilegiada sino a una comunicación audiovisual que no esconda lo que los gobiernos o algunos públicos prefieren ignorar. Sin embargo, la comunicación “sin maquillaje” no sólo consiste en mostrar experiencias de violencia contra los pueblos indígenas y de procesos de resistencia, sino también en el acceso a los medios y en sus usos en la vida cotidiana de los pueblos, tal como demandan los Acuerdos de San Andrés Larrainzar firmados por el Gobierno Federal y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional¹⁰. Por

¹⁰ Ver punto 8, Acuerdos de San Andrés, 16 de febrero de 1996.

tanto, sugerimos que en muchos casos el documental indígena busca construir un discurso a partir de posiciones políticas específicas (McDougall, 1998) o de determinadas “posturas” que buscan el “cambio social” de una manera u otra, por parte de quienes siempre han sido sujetos del cine etnográfico. De esta manera, de acuerdo con Rouch, el documental indígena ofrece posibilidades para romper con “el monopolio de la observación” (Rouch, 2003; p. 46). Pero el monopolio de la observación no solo sucede al momento de mirar detrás de la cámara, sino también al escrutar y analizar los audiovisuales y los procesos de trabajo. Así, romper con el monopolio de la observación implica también la libertad de romper con el esquema de observación: en vez de re-presentar la realidad propia, poner al Otro no-indígena bajo la lupa.

El acceso relativamente fácil a las tecnologías audiovisuales hoy en día, ya no es suficiente en sí mismo para colocar al realizador en una posición privilegiada como mediador de la realidad indígena. Por otro lado, el posicionarse como realizador en los circuitos de exhibición y financiamiento nacional e internacional depende de muchos factores, tales como su desempeño como autoridad comunitaria, su experiencia migratoria, su trabajo como profesor, promotor o agricultor, su educación, su cercanía o distancia con movilizaciones políticas, sus alianzas con organizaciones no gubernamentales o su acceso a formación profesional. Y desde luego, el posicionarse como realizador a menudo resulta en viajes para exhibir el trabajo, interacciones con sara, son e todo, lo que resulta al colocarse detrlas comunidades de origen de los realizadores. migracipúblicos diversos, acceso a espacios de formación institucionales e independientes, así como acceso, a veces de forma inesperada, a fuentes de financiamiento. En las últimas décadas, los documentalistas, ya sean indígenas o no, se han visto cada vez más obligados a sortear los conflictos derivados de su trabajo, mismos que pueden surgir en relación con miembros del equipo de filmación, gobierno, empresas, otros realizadores, financiadores y por último pero no menos importante, con la familia y la comunidad¹¹.

¹¹ Véase, por ejemplo, Easton (2012)

De hecho, los documentalistas hoy en día deben aprender a navegar las tensiones entre sus roles como documentalistas y sus roles personales para hacer frente a los conflictos que puedan surgir. El cine y video indígena no está ajeno a estos conflictos, tal como muestra Erica Wortham (2005) al analizar el caso de *tv tamix* en Oaxaca, y como los mismos integrantes del proyecto han discutido a profundidad en diversos foros. Por atractivos que suenen, estos caminos que se abren también requieren de negociación por parte de los realizadores con sus propias comunidades y con los diferentes agentes mencionados. Pero sobre todo, las miradas que resultan al colocarse delante o detrás de una cámara y el carácter de los espacios apropiados o brindados para la presentación de estas miradas, construyen y transforman de manera permanente los límites de esta categoría maleable y porosa que se ha definido como audiovisual indígena. En este sentido, al hacer documental desde ese posicionamiento con respecto a los mundos representados, los realizadores indígenas no están meramente retratando lo que ven, sino abriendo posibilidades múltiples para reimaginar, transformar y relacionarse de otras formas con las realidades que comparten con sus comunidades u otros públicos.

97

Mientras que la categoría de “cine indígena” ha sido útil para referirse a los usos de los medios de comunicación por parte de comunidades y organizaciones indígenas, también es cierto que muchos realizadores no están de acuerdo con las políticas de esta categoría o encuentran que encasillar su trabajo en ella limita sus posibilidades de circulación, por lo que apuestan que su trabajo simplemente sea concebido como cine, tal como lo hacen las realizadoras oaxaqueñas Yolanda Cruz y Luna Maran, y la yucateca Ana Rosa Duarte. Por otra parte, algunos realizadores jóvenes ya no se sienten tan cómodos con la categoría indígena hoy en día, en parte porque pone en un segundo plano la pertenencia a su pueblo, con toda la especificidad lingüística y cultural que esto conlleva. En este sentido quizá sería más útil referirse a sus documentales en relación con adscripciones puntuales (maya, tzeltal, zapoteco, nahua, etc.), o bien con posicionamientos políticos específicos. Al respecto, Xochitl Leyva observa que mucho del documental indígena ha sido producido en “contextos de

guerra”, es decir, en luchas políticas en las que el empleo de tecnologías audiovisuales resultan claves (Leyva, 2012). Si consideramos el concepto de “guerra” en todas sus dimensiones, éste incluye las luchas de los pueblos contra su invisibilización, contra el despojo de territorios, recursos humanos y naturales, así como a favor de sus culturas y lenguas. En ese sentido, el contexto de guerra ha sido una constante a lo largo de los últimos cinco siglos de vida de los pueblos indígenas en las Américas. Desde sus diferentes experiencias con respecto a estas luchas, y en diálogo con los múltiples procesos que dieron origen a la apropiación de medios audiovisuales en México, los realizadores indígenas comentan sus realidades de formas variadas mediante la experimentación permanente con las posibilidades y límites del género documental.

BIBLIOGRAFÍA

- Burguete Cal y Mayor, A. (2011). “Movimiento indígena en México. El péndulo de la resistencia: ciclos de protesta y sedimentación”. En *Movimientos Indígenas en América Latina. Resistencia y nuevos modelos de integración*, A.C. Betancur J. (ed.). IWGIA. Dinamarca.
- Campo, J. (2010). “El arte de la observación. Algunos documentales latinoamericanos recientes”. *Cine Documental* No. 1.
- Cárdenas, R. (2010). “Una mirada femenina en el documental mexicano: entrevista a María del Carmen de Lara”. *EL OJO QUE PIENSA*. http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n3/Una_mirada_femenina_en_el_documental_mexicano-entrevista_a_Maria_del_Carmen_de_Lara.pdf
- Clifford, J. (1995 [1983]) “Sobre la autoridad etnográfica”, 39-77. En *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa
- Dirección General de Planeación, Universidad Nacional Autónoma de México (DGP-UNAM). (2004). “Misión, Antecedentes, Actividades y Servicios de las Dependencias del Subsistema de Difusión Cultural”. *Cuaderno de Información Estadística Básica 1999 - 2003*. Recuperado de: <http://www.planeacion.unam.mx/Publicaciones/pdf/cuadernos/difusion/mision-antecedentes.pdf>.
- Easton, C. (2012). “7 Tips For Navigating Conflicts in Documentary Filmmaking From Independent Film Week 2012” en Filmmaker Toolkit.

- Indiewire*, septiembre 21. Consultado en <http://www.indiewire.com/article/ifp-2012-7-tips-for-navigating-filmmaking-conflicts>
- Fernández, Y. (2002) “La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México”. *Cuadernos de documentación multimedia*, ISSN-e 1575-9733, No. 13, 2002 (Ejemplar dedicado a: Primer Seminario Internacional: Los archivos sonoros y visuales en América Latina).
- Festival Regional de Cine Video Sociedad (2000) *Catálogo del II Festival Regional Cine Video Sociedad: Imágenes que traspasan fronteras*, Mérida, México.
- García de León, T. (1995). “Congreso Indígena: A treinta años del Primer Congreso Indígena en Chiapas” CORECO, A.C. Recuperado de http://coreco.org.mx/wordpress/?page_id=159
- Instituto Nacional Indigenista (1982). *Catálogo I Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas*. Instituto Indigenista Interamericano, Instituto Nacional Indigenista, Cinemateca Mexicana del INAH, Filmoteca de la UNAM. México.
- Lerner, J. (2010) “*Día dos* de Dante Cerano: sexo, parentesco y video” en *Forum for inter-american research*. Vol. 3 No.1 : Tracing the Americas. (<http://www.interamerica.de/volume-3-1/lerner/>).
- Leyva, X. (2012). “Cine, video indígena y comunicación comunitaria desde el Abya Yala y Chiapas, para el mundo” en *Ichan*, año 23, núm 267. Noviembre.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Manzano, C. (2004). En conversación con Carlos Cruz en Encuentros-Sincronías, 6o Festival Regional, Geografías Suaves. Cine Video Sociedad; Laurel Catherine Smith..
- Marcus, E George y Michael J. Fischer. (2000 [1986]). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu
- Minter, S. (2008). “A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto”. En Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Minter, S. (2008). “A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto”. En Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Ojo de Agua Comunicación. (2013). “Dándole la vuelta a la pantalla”. *El Jolgorio Cultural*, No. 58, Febrero.

- Ornelas, D. (2011). "Ciclo de Cine Indigenista: Diversas miradas a la diversidad". *CLON*, Sábado 11 de junio de 2011. Recuperado de: <http://clon.uam.mx/spip.php?article1411>
- Piedras, P. (2010) "Las relaciones permeables entre historia y cine documental argentino: del testimonio a la militancia". *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 8, otoño.
- Ramos, A. (1998). *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press; y Charles Hale, 2002. Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala. *Journal of Latin American Studies*, Volume 34 (3).
- Reyes Couturier, T. (1996). *Campeños, artículo 27 y estado mexicano*. Plaza y Valdés. México, p. 81. Véase también al respecto Wortham, Erica. (2013). *Indigenous Media in Mexico. Culture, Community and the State*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Rouch, J. (2003). *Cine-Ethnography*. Minneapolis-Londres: Minnesota Press.
- Rouch, J. (2003). The Camera and Man. En: *Cine-Ethnography*. Minneapolis-Londres: Minnesota Press; y David MacDougall. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press
- Rovirosa, J. (1990). *Miradas a la realidad, Vol. 2*, México. UNAM.
- Santana, T. (2007). "Análisis de discurso denotativo y connotativo de producciones de video indígena de Ojo de Agua Comunicación". Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Septiembre..
- Serrano, M. (1998). "Violencia civil en Chiapas: los orígenes y las causas de la rebelión". *Foro internacional*, v. 38, no. 4 (154) (oct.-dic.).
- Varela, B. (2012) "Panorama y horizontes de los 'Medios Alternativos' en Oaxaca". *El Jolgorio Cultural*, No. 58, Febrero.
- Wortham, E. (2013). *Indigenous Media in Mexico. Culture, Community and the State*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Yusta, C. (2004). "Cine y video indígena: ¿hacia una comunicación alternativa? En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Elisenda Ardévol y Joan Elies Adell Pitarch (eds). Editorial UOC.
- Zamorano Villarreal, G. (2005). "Entre Didjáz y la Zandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del istmo de Tehuantepec, Oaxaca". *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, núm. 2, diciembre, 2005, pp. 21-33, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, México.