

(Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas)



DOCUMENTOS CLACPI

DESDE Y PARA LOS PUEBLOS ORIGINARIOS: NUESTRA VIDEO-PRODUCCIÓN EN CHIAPAS, MÉXICO

Mariano Estrada Aguilar & Axel Köhler

(Fuente: Revista chilena de Antropología Visual. Junio de 2013)

Link: http://www.rchav.cl/2013_21_b06_estrada_&_kohler.html

Mariano Estrada es originario del Ejido San Manuel, ubicado en el municipio de Palenque, Chiapas, México. En el año 1986, a la edad de 15 años, ingresó a una organización que agrupa a comunidades campesinas de la Cañada de Santo Domingo, la Sierra y la Selva Norte de Chiapas. A partir de esta organización surge el Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI-Xi'Nich), en el cual trabaja actualmente como miembro de la coordinación. Se inició en la labor de comunicación indígena luego de haber sido invitado a participar en un taller de producción audiovisual que se realizó en Oaxaca en 1992 como el arranque del programa de Transferencia de Medios Audiovisuales del Instituto Nacional Indigenista (INI) de México. Este nuevo conocimiento técnico le permitió registrar los acontecimientos políticos de entonces y mostrarlos a las comunidades involucradas. A partir de estas experiencias iniciales, el video empezó a formar parte de su quehacer comunicacional posibilitando producir informaciones

relevantes para reforzar la organización de las comunidades.

Axel Köhler es originario de Berlín, Alemania, y se formó como antropólogo social y visual en la Universidad Libre de Berlín y la Universidad de Manchester, Inglaterra. Cuando llegó a San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, donde vive y trabaja desde 1998, se dio cuenta rápidamente del fuerte interés que existe en las organizaciones indígenas en poder potenciar sus trabajos sociales y políticos con las herramientas de la comunicación audiovisual.



Imagen 1. Mariano Estrada Aguilar edita en la oficina del Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI-Xi'Nich) en 2007. Fotografía de Axel Köhler.

Junto con la antropóloga mexicana Xochitl Leyva Solano, y con el respaldo de sus respectivos centros de trabajo¹, organizaron en el año 2000 el Diplomado en Antropología Visual con Especialidad en Derechos Indígenas, en el que 21 participantes indígenas se iniciaron en la producción videográfica. Para este Diplomado invitaron a videoastas indígenas de Chiapas, Oaxaca y Guatemala: Mariano Estrada, Juan José

¹ Xochitl Leyva Solano trabaja en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social del Sureste (CIESAS-Sureste) y Axel Köhler en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH).

García Ortiz, Crisanto Manzano Abella, Genaro Rojas Ramírez y Mainor Pacay, para impartir talleres y conferencias, al lado de cineastas mexicanos y antropólogos visuales de los Estados Unidos y del Reino Unido. Este Diplomado constituyó el arranque del Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (PVIFS) y fue una de las acciones que contribuyó a la formación de una segunda generación de videoastas indígenas en Chiapas², pensando en Mariano y los videoastas oaxaqueños mencionados arriba como los pioneros o la primera generación en el sureste mexicano. En este Diplomado participaron, entre otros, Pedro Daniel López López (Taller Li Sbon Max, «El Mono Pintado»), Pedro Agripino Icó Bautista ([OMIECH]), Rogelio Vázquez Bolom (Comité de Derechos Humanos Fray Pedro Lorenzo de la Nada) y José Ángel López Domínguez.



Imagen 2. Axel Köhler graba en la Marcha Zapatista por la Paz, Justicia y Dignidad, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 7 de mayo de 2011. Fotografía de Martin Larsson.

La lucha política a través del medio audiovisual

Mariano: Mi primera producción audiovisual tiene que ver con la

2 En la formación de la segunda generación de videoastas indígenas en Chiapas hay que destacar, entre otros, los esfuerzos del Chiapas Media Project –luego Proyecto de Medios de Comunicación Comunitaria (Promedios Chiapas)– desde 1998 y de la Red de Comunicadores Boca de Polen desde 2001.

lucha de los pueblos indígenas que se venía dando en las comunidades en los años ochenta. En nuestro colectivo estuvimos luchando, junto con otras organizaciones, por el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas, pero, a la par, estuvimos exigiendo mejores servicios públicos, como carreteras, escuelas, clínicas, tendido eléctrico, etcétera. Era el trato discriminatorio y la respuesta del gobierno que nos obligó a no sólo seguir luchando por una mejora de nuestra vida material, sino por el reconocimiento más amplio de los pueblos indígenas. Eso fue un momento muy fuerte de movimientos sociales, entre los años 1985 y 1990, que se transformó luego en la lucha por el reconocimiento de nuestros derechos. Todo esto lo plasmé en un video cuando recién venía saliendo, junto con otro compañero del colectivo, de un taller de producción audiovisual de dos meses intensivos que se llevó a cabo en Oaxaca en 1992. Aprendimos el manejo de todo el equipo técnico. Esta formación la impartieron cineastas y antropólogos financiados por un programa del INI llamado «Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígena». Nos habían invitado a participar y nos pareció una buena oportunidad, ya que no habían condicionantes que afectaran a nuestra forma de ser como colectivo. Parte del compromiso fue que nos hiciéramos de un equipo videográfico y produjéramos todos los materiales que se pudieran según nuestro criterio.

A partir de entonces nació la inquietud de hacer video y, a partir del proceso iba aprendiendo y mejorando, encariñándome con el medio y fue así como me consolidé como videoasta. La imagen te puede informar bien pero también te puede informar mal; te puede ayudar y te puede perjudicar como lo hacen los medios de comunicación masivos. Entonces nosotros quisimos ir por el lado más provechoso, más benéfico para nuestro colectivo. Asimilamos esa tecnología que no es un invento de los compañeros indígenas, es un invento de compañeros de fuera, para hacer comunicación indígena, como una comunicación más que nos comunica tanto de adentro hacia fuera y de afuera hacia dentro.

Axel: Hice mis primeros pasos en video en 1986. Estuve unos meses en la República Popular de Bénin (ex Dahomey), país vecino de Nigeria en África Occidental, para realizar trabajo de campo antropológico con comerciantes nago o yoruba en dos ciudades costeras, Cotonou

y Porto Novo, la capital. Ahí conocí a Fortuné Claude Leite, cuando él estaba a punto de terminar su bachillerato. Con él y mi compañera italiana Lucía Stefanel grabamos en Super-8 lo que luego, transferido a S-VHS, se convirtió en un pequeño video-ensayo sobre la vida de Fortuné en su barrio. Lo editamos con mi amigo suizo Cyril Thurston y le dimos el título «*Un Jour à Cotonou (Un día en Cotonú)*». A Fortuné le encantaba actuar y representarse a sí mismo en un juego dialógico –o más bien trialógico– conmigo y la cámara o la grabadora de audio.

Yo estaba bajo la influencia del antropólogo visual francés Jean Rouch, quien había realizado, casi treinta años antes, en 1958, a finales de la época colonial, «*Moi, un noir (Yo, un negro)*», probablemente el primer largometraje con africanos hablando de sí mismos con su propia voz. En base a la improvisación y sin un guión escrito, esta película nos adentra en la vida cotidiana de jóvenes migrantes nigerianos en un barrio pobre de Abidján, la capital económica de la Costa de Marfil. Me fascinó cómo Rouch y los protagonistas africanos lograron crear, de manera colaborativa, una realidad fílmica entre documentación y ficción. Efectivamente, «*Yo, un negro*», era uno de los primeros ejemplos de un nuevo cine etnográfico que Rouch mismo llamó «etnoficción». Este nuevo género se mueve entre la representación fidedigna de realidades vividas y, de forma lúdica, de realidades imaginadas o ficcionalizadas, entre la experiencia y la reflexión. Para los sujetos-protagonistas significa explorar la construcción de sus vidas en el espejo de la cámara, en la auto-escenificación y en el diálogo reflexivo con el antropólogo-camarógrafo. Para el público significa la exploración y reflexión de las fronteras entre dos géneros –documental y ficción– cuyos límites se han diluido con la creciente experimentación de los productores audiovisuales y las teorías de la representación cinematográfica y videográfica³.

³ El largometraje del realizador mexicano Carlos Marcovich titulado «¿Quién diablos es Juliette?» de 1997 integra elementos básicos de este género. No sabemos si Marcovich se inspiró en el ejemplo de Rouch, pero el desarrollo narrativo y (cine-) reflexivo sigue las pautas de la creación colaborativa de un cine-realidad entre documental y ficción. El encuentro de Marcovich con la cubana Yuliet Ortega durante la grabación de un video clip musical en La Habana, les lleva a un emotivo viaje real y cinematográfico en búsqueda del padre de Yuliet en los Estados Unidos.

Mariano: Saliendo de ese taller en 1992, nuestros pueblos y los movimientos sociales que se estaban organizando en nuestra región habían sido reprimidos y había alrededor de 130 personas encarceladas por estar manifestándose.

La marcha se había transformado en un plantón y la gente plantada ahí exigía que se cumplieran nuestras demandas. La respuesta del gobierno del estado fue mandar a un convoy de seguridad pública apoyados por gente de dinero, los caciques del lugar. El delito del que acusaron a nuestros hermanos encarcelados fue motín y terrorismo, y la pena que se calculaba era entre cuarenta y cincuenta años de cárcel. Por esta razón, organizamos una marcha desde la cabecera del municipio de Palenque, Chiapas, hacia la ciudad de México. La intención era que se conocieran, a nivel nacional e internacional, las respuestas del gobierno –represión, cárcel y muerte– a nuestras demandas de desarrollo social y respeto a nuestros derechos. Creíamos que todo lo que estaba ocurriendo en nuestra región quedaba en la región, por ello vimos necesario e importante que otros hermanos nuestros y otros países pudieran conocer lo que estaba pasando.



Imagen 3. La Marcha X'inch de Palenque, Chiapas, a la ciudad de México, 1992. Fotografía: cortesía archivo del Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI-Xi'Nich).

Producimos así nuestro primer material videográfico sobre la marcha

de los hermanos que titulamos «*La Marcha Xi'nich*»⁴. Nuestra intención era proyectar estas producciones en algo como un cine móvil, es decir, pasar por las comunidades, realizar proyecciones y reflexionar colectivamente con la gente el contenido. El material comenzó así a divulgarse por todos lados. No creo que tuvo mucha incidencia, que nuestros hermanos presos hayan sido liberados por eso, pero en sí fue un gran instrumento de denuncia. Sin embargo, algunos materiales efectivamente sí han incidido bastante en que se aplicara la justicia o para que el gobierno actuara de otra manera.

Puedo mencionar el video que realizamos entre 2006 y 2007 con el título de «*Viejo Velasco, la huella de la injusticia agraria*», a partir de un ataque a la comunidad indígena de Viejo Velasco en la Selva Lacandona y un desalojo de sus pobladores, porque el gobierno había decidido que no iba a permitir que se poblara esa zona que era una reserva ecológica.



Imagen 4. Fotograma del video de Mariano Estrada intitulado «*Viejo Velasco, la huella de la injusticia agraria*» (2007).

Axel: Jean Rouch tenía otras propuestas importantes que siguen siendo influyentes en mi quehacer como antropólogo visual y en mis encuentros con otros como ser humano. Una de estas propuestas ya es prácticamente lugar común en nuestros tiempos de realidades vir-

4 Xi'nich significa en castellano «hormiga».

tuales, aunque no la es necesariamente para documentalistas: se trata de apreciar hondamente que por medio de la tecnología estamos generando otra realidad, en este caso, un «cine-realidad» que se gesta en el encuentro humano con la cámara y frente a ella. Otros puntos de Rouch eran cuestionar, primero, la capacidad de los antropólogos y los cineastas-etnógrafos de representar al Otro y, segundo, su legitimidad para hacerlo. A partir de este cuestionamiento, Rouch propuso descolonizar la antropología, y la antropología visual iba a jugar un papel de vanguardia en ese proceso: compartir la representación en trabajos colaborativos a través de la retroalimentación y la reciprocidad etnográfica. Su propuesta de una «antropología compartida» no ha encontrado mucha aceptación ni con cineastas ni con antropólogos, pues reta la autoridad y la legitimidad de su quehacer.

Sospecho que para los Otros, los clásicos sujetos de la etnografía, esta propuesta tiene un sabor paternalista o, simplemente, no es suficientemente radical. ¿Por qué hacer una «antropología al revés»⁵, como lo expresó el cineasta y estudioso del cine, originario de Mali, Manthia Diawara en su evaluación crítica?⁶ Para Mariano y otros comunicadores comunitarios o de organizaciones sociales, el punto era -y es- apropiarse de la tecnología audiovisual para sus propios fines de auto-representación y para visibilizar las demandas y luchas de sus pueblos y organizaciones. ¿Pero cuál puede ser, entonces, el papel del antropólogo solidario en esta tarea? Pienso que hay, por lo menos, dos opciones de contribuir a las luchas políticas y epistémicas autonómicas⁷ de los pueblos originarios. Una es de co-labor⁸ en la producción au-

5 Rouch pensaba que con el desarrollo tecnológico del video los africanos estarían en condiciones para hacer, por ejemplo, una etnografía de los parisinos, efectivamente una etnografía inversa. Uno de los problemas con este sueño etnocéntrico es que se repite el mismo deseo europeo de verse representado a sí mismo, primero, en la imagen y el espejo del Otro -la etnografía clásica- y luego en la imagen que producirá el Otro del europeo.

6 Diawara, Manthia. 1995. Rouch in reverse. VHS, 52 minutos. Reino Unido & EEUU: California Newsreel.

7 Leyva, 2013.

8 Hablo de “co-labor” porque quiero enfatizar el “trabajo conjunto”, que Xochitl Leyva y Shannon Speed (2008) han identificado como un camino para evitar la investigación científica neocolonial y las políticas neoliberales de la producción del conocimiento. Para mi es importante distinguir la co-labor de la participación, pues ésta puede incluir a otros de ma-

diovisual que puede tomar muchas formas: desde el apoyo en la búsqueda de fondos, la investigación para el proyecto o en su realización técnica, intelectual, artística, hasta la crítica constructiva en la fase de la edición y postproducción y, finalmente, en la distribución de las obras. Otra opción es co-ayudar en la formación técnica y humanística de futuros comunicadores y comunicadoras. Desde mi estancia en Chiapas, he intentado contribuir en ambas áreas. Además considero importante, aunque no tenga un efecto inmediato en la lucha política de los pueblos por sus derechos, contribuir activamente a sus luchas epistémicas autonómicas, es decir fomentar el reconocimiento de otras formas de conocer el mundo y otras formas de producir y transmitir conocimientos.

Nuestras producciones audiovisuales

Mariano: Desde mi formación audiovisual original, he realizado alrededor de cincuenta producciones que van desde pequeñas capsulas informativas hasta largometrajes, con temáticas como el fortalecimiento de los derechos de la mujer y la lucha por el reconocimiento de los derechos de todos los pueblos indígenas de México. La prioridad para nosotros son nuestros derechos, pues es un proceso de consolidación de un trabajo colectivo de las distintas comunidades. Un buen ejemplo es el video titulado «*Una mirada diferente*» que se mostró en el 2010 en el X Festival Internacional de Cine y Video Indígena de CLACPI en Quito, Ecuador, y que realizamos en el 2008 para un público amplio, no sólo de la región, para que se pueda entender la situación en que viven las comunidades indígenas del sur de México: en el estado de Veracruz y en la selva de Chiapas. En estas regiones hay presencia indígena; están los pueblos popoluca, nahua y otomí en el estado de Veracruz y los pueblos tseltal, tsotsil, ch'ol y zoque en el estado de Chiapas.

nera bastante pasiva o reactiva. Con “co-labor” me refiero entonces a una forma proactiva de participación en un proyecto compartido que incluye la toma compartida de decisiones y la distribución de tareas identificadas colectivamente según las habilidades de las y los participantes (Leyva y Speed, 2008).



Imagen 5. Fotograma del video de Mariano Estrada intitulado «Una mirada diferente» (2008).

Otra producción importante del 2005 fue «Rostro de la historia indígena» que obtuvo un premio en Geografías Suaves - el VIII Festival Regional Cine/Video/Sociedad- celebrado en Mérida, Yucatán, en 2006. Este mismo año realicé «La Muerte del Sueño Antiguo» para recoger la historia de cómo fuimos perdiendo todo lo que teníamos de cultura, nuestros montes, nuestras lenguas, nuestros utensilios, cómo nos fuimos acoplando a una cultura extraña que hoy asumimos como nuestra, porque ya no pensamos como indígenas. ¿Cómo llegó esa cultura? ¿Por qué hoy día pensamos en comprar todo? Antes, nuestros abuelos pensaban en aprovechar la naturaleza y consumir sin comprar ni vender, porque nada era comercial, se daba como trueque. Ahora, todo es a través del dinero y esa cultura del dinero no es netamente indígena, es más bien una cultura extraña que nos llegó. «La Muerte del Sueño Antiguo» trata de explicar cómo se sufre el proceso de cambio en los pueblos indígenas, recoge la visión de un guaraní de Uruguay, de un huichol de Jalisco - México, y de un quechua de Bolivia; como resultado obtenemos que terminan hablando de lo mismo, como si sintieran lo mismo.



Imagen 6. Fotograma del video de Mariano Estrada intitulado «Rostro de la historia indígena» (2005).

Otro trabajo, de un poco más atrás, de 2003, es «*Mujer Indígena*» que se consagra al dejar un granito de arena en el fortalecimiento de los derechos de la mujer. En muchos espacios las mujeres son tratadas como un ser inferior a los hombres. En ese trabajo estamos tratando de hacer ver a la gente, a los hombres en particular, que las mujeres tienen los mismos derechos que los hombres. Y es importante que eso se promueva.

Axel: Pienso que es importante sumar esfuerzos para fortalecer el desarrollo de los medios indígenas independientes. En este sentido, hemos hecho un modesto aporte al fortalecimiento de dichos medios en Chiapas, apoyando a la producción o co-produciendo más de 20 videos en la década pasada. Doce de estas producciones las hemos reunido y publicado, en el 2007, en la «Edición Especial I, II y III» del Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur. Es una producción multimedia en tres DVD que logramos en coordinación con Xochitl Leyva y Pedro Daniel López. Incluimos subtítulos en español e inglés para los 12 videos hablados en tsotsil, tseltal, ch'ol, tojolabal, maya lacandón y español, así que entrevistas, fotos y textos adicionales están en menús interactivos.



Imagen 7. Fotograma del video de Mariano Estrada intitulado «La muerte del sueño antiguo» (2006).

Puedo decir que todos mis trabajos audiovisuales fueron de co-labor y co-autoría. Después del Diplomado del PVIFS realizamos, en 2001, junto con Pablo Chankin Najbor y Tim Trench, «*Más de mil años después...*», un corto documental hablado en maya lacandón y español. Un grupo de jóvenes lacandones de la comunidad Lacanjá Chansayab, en la Selva Lacandona de Chiapas, estaba ensayando una obra de teatro dramatizando escenas de los murales del famoso sitio maya clásico Bonampak. El grupo se encontraba en la fase inicial de los ensayos y buscaba cómo interpretar las imágenes de hace más de mil años a la luz de su realidad actual. El video recibió el Premio Especial INI a la mejor obra en la categoría «Lengua Autóctona» para fomentar la producción de obras accesibles a los hablantes de las diversas lenguas en la región, premio otorgado en el 2002 en el IV Festival Regional Cine/Video/Sociedad.

Otro ejercicio importante fue un video de propaganda política titulado «*La experiencia del Concejo Municipal Plural Ampliado de Ocosingo: Testimonios de una lucha popular*». Debido a la poca legitimidad de los resultados en las elecciones municipales del 2000 en Ocosingo, Chiapas, se formó un Concejo Municipal Plural Ampliado compuesto por miembros de partidos políticos y un frente amplio de organizaciones sociales. Dicho Concejo comisionó un video para documentar

los resultados de su trabajo y el éxito de un experimento político de participación ciudadana. Lo producimos con Xochitl Leyva y Pedro Daniel López en colaboración con el presidente tseltal del Concejo, Juan Vázquez López, entre los años 2002 y 2004.



Imagen 8. Logotipo del Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur.

Quiero mencionar también dos video ensayos de investigación que realizamos junto con Tim Trench, antropólogo británico, quien radica y trabaja igualmente en Chiapas. En ambas producciones, el registro audiovisual no estaba supeditado a otros modos del trabajo investigativo; no hicimos las grabaciones para tener material mnemotécnico que sirva en futuros análisis ni las usamos como acompañamiento visual para una posterior publicación escrita. Efectivamente, buena parte del trabajo de investigación se llevó a cabo con cámara en mano y no faltaron situaciones donde la presencia de la cámara sirvió de catalizador para los protagonistas, donde actuaron conscientes del valor documental de la grabación o aprovechando el medio para promover su causa. Justamente, ambas producciones no pretenden lograr un punto de vista «objetivo», sino sensibilizar al público en torno a una problemática vivida desde el punto de vista de los sujetos-protagonistas. Su «objetividad», en tanto ensayo «documental», reside en el simple hecho que se trata de problemáticas que nos conciernen como

sociedad y que visualizan soluciones propuestas por los mismos protagonistas.



Imagen 9. Cartel del «I Festival de Cultura Lacandón», Selva Lacandona, Chiapas, 2002

«Xateros», del 2004, nos presenta a un pequeño grupo de cortadores de una hoja de palma conocida como xate. En su mayoría, los xateros son mestizos pobres del sureste de México, quienes tienen «jefes» lacandones, dependen de intermediarios tabasqueños y ocupan el eslabón más bajo en una larga cadena comercial que se extiende desde la selva Lacandona hasta EEUU y Europa.

El video nos muestra su vida en campamentos selváticos, reconociendo sus saberes ecológicos y nos introduce en el polémico debate sobre el desarrollo sustentable de recursos forestales renovables.

«¿No existe Nuevo Villaflores?», del 2012, documenta el ciclo agrario de una pequeña comunidad agrícola de ch'ol hablantes en la Reserva de la Biosfera Montes Azules y su lucha de treinta años –de proporciones kafkianas– para obtener la titulación agraria de sus terrenos. Ahora su desalojo inminente amenaza con acabar con un sistema de manejo tradicional de los recursos naturales que puede darnos pautas para alcanzar la sustentabilidad en la región.



Imagen 10. *Cargando hojas de la palma xate para su exportación, Selva Lacandona, Chiapas, 2004. Fotografía de Tim Trench.*

El video indígena, un valor significativo en la comunicación

Mariano: Me parece interesante que nos apropiemos de esta tecnología, con la pena de saber que en nuestras comunidades no hay Internet y, muchas veces, ni teléfono. Pero sí hay canales de la televisión abierta, que son instrumentos del gobierno para publicarse y hacer llegar los mensajes que le convienen, pero en ningún punto hay un espacio en el que podamos difundir lo que nosotros queremos. Por ello es importante que nos apropiemos de los nuevos medios audiovisuales dándoles un uso hasta donde se pueda. Yo no sabía de fotografía, ni de cámaras, cuando me invitaron a ese taller en 1992 donde vi que tiene un valor significativo que puedes arrastrar imágenes con voz y transmitir las en las comunidades. El mensaje llega íntegro, no de boca en boca, lo que a veces provoca confusiones.

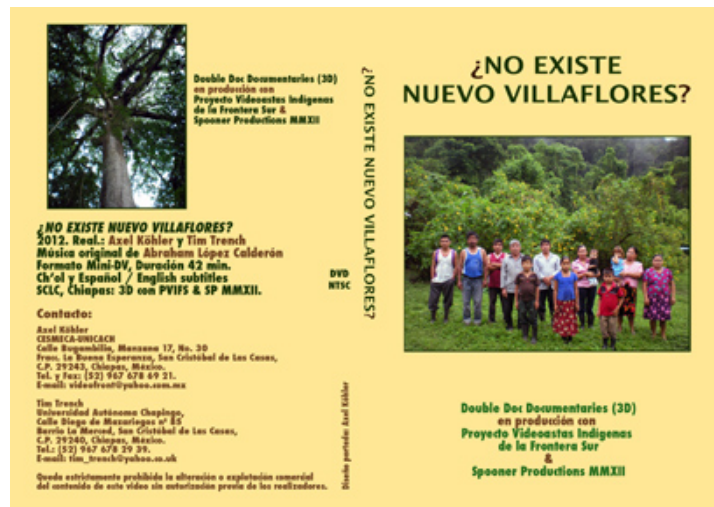


Imagen 11. Portada del video de Axel Köhler y Tim Trench intitulado '¿No existe Nuevo Villaflores?' (2012).

Uno de los mecanismos para difundir no sólo mis materiales, sino todos los materiales con temáticas de interés para las comunidades, es este cine móvil. Al principio lo hacíamos con una video-reproductora de casetes y monitores. Gracias a una Beca para Artes Audiovisuales con fondos de las Fundaciones MacArthur y Rockefeller, me pude hacer de un equipo sofisticado incluyendo un proyector y un amplificador de sonido, y con esta nueva tecnología las proyecciones resultan mucho más impactantes. Nos dimos cuenta que ese era el camino que teníamos que seguir. Yo seguí difundiendo y cada semana iba a las comunidades, pero se volvió bastante pesado, pues por el momento soy el único en el departamento de comunicación de nuestra organización. Yo produzco, hago la edición, pre y post producción, en fin, todo, y es muy pesado.

¿Qué significa nuestro trabajo para las comunidades? Estamos trabajando las temáticas de las trece demandas de las comunidades⁹. Está, por ejemplo, la cuestión de la alimentación. Nosotros, ¿cómo nos

⁹ Estas son las trece demandas del pueblo mexicano a las que se refiere la "Sexta Declaración de la Selva Lacandona" de junio de 2005 en la tercera parte: techo, tierra, trabajo, alimento, salud, educación, información, cultura, independencia, democracia, justicia, libertad y paz (www.nodo50.org/pchiapas/chiapas/documentos/selva-vi/selva-vi.htm).

alimentamos antes, qué tipo de alimentos estamos cambiando con los alimentos que teníamos antes? Eso se va platicando como tema de reflexión en las comunidades, las cuales van apoyadas en los videos clips, en las cápsulas que se diseñan para esto. Cuando la gente ve estas cápsulas entiende exactamente de qué estamos hablando. Entonces el video ayuda al proceso de trabajo que se está llevando en colectivo, es un material de soporte.



Imagen 12. Cine móvil. Pequeña muestra de videos del «VIII Festival Internacional de Cine y Video de Los Pueblos Indígenas: Raíz de la Imagen», en la Casa Ejidal, cabecera del municipio de San Andrés Duraznal, Chiapas, 28 de mayo de 2006. Fotografía de Axel Köhler.

Axel: Desde que existe la etiqueta del «video indígena», se ha discutido qué significa, qué se produce bajo este rotulo y qué sentido ético y político tiene. Suscribo a una definición del video indígena como producción audiovisual que está centrada en los sujetos y los temas relevantes para los pueblos originarios y sus luchas. También hay que considerar quién tiene el control del proyecto y quién participa en la toma de decisiones claves, las cuales deberían quedarse en manos de productores-realizadores indígenas e incluir la participación de los sujetos representados. A la vez, no soy partidario de un uso excluyente del término «video indígena»; para mí no tiene sentido que un video pierda legitimidad porque han participado no indígenas en su producción. Sin embargo, pienso que es conveniente distinguir el cine y

video indígena del cine etnográfico, por varias razones interrelacionadas: primero, el propósito (el para qué y para quién) y el público al que se dirigen; segundo, el punto de vista y el lugar de enunciación de sus realizadores; tercero, el control de la producción en los aspectos centrales y; cuarto, las distintas políticas de acercamiento a los sujetos representados y su involucramiento en la producción.



Imagen 13. Fotograma del video clip de Mariano Estrada intitulado «13 Demandas. Nuestra Autonomía» (2006).

Por supuesto, todas las generalizaciones son cuestionables y siempre habrá excepciones que confirman las reglas. Como en todos los ámbitos ha habido desarrollo y cambios en el cine etnográfico como género.

Sin embargo, en grandes líneas es justo señalar que sus realizadores han sido mayoritariamente euro-americanos u otros blancos y que han producido con recursos de sus países para un público de sus países (europeos, EEUU, Canadá, Australia, Nueva Zelandia) mostrándole ciertos aspectos de la vida de los Otros.

Las pautas del cine etnográfico siguen siendo principalmente las de un «cine de observación» más que de un «cine de participación», es decir, la intención es acercarse a los Otros para documentar y visualizar, desde fuera, algo de su vida. La política y la ética correspondientes son de no intervención, la pretensión es mantenerse lo más posible

al margen de la acción sin participar en ella, nada más observando y grabándola¹⁰. Notablemente, cierta participación de los sujetos representados se ha puesto en boga en el cine etnográfico en las últimas décadas y, seguramente, hay producciones con un compromiso social. Sin embargo, las estructuras de la producción, las condiciones de financiamiento, el control del proceso y del producto y, finalmente, el público destinatario, todo este conjunto de modos de producción y distribución externos a los sujetos representados hace difícil que estas producciones se desprendan del marco colonial de la representación etnográfica y de la geopolítica del conocimiento que implica.



Imagen 14. Letrero en la entrada a Oventic. Fotograma del video de Mariano Estrada intitulado «Rostro de la historia indígena»(2005).

El sello particular del video indígena

Mariano: Creo que nuestro sello particular es que queden mensajes. Hay cositas que para investigadores y cineastas de afuera son insignificantes, pero para nosotros son pequeños detalles muy significativos.

¹⁰ Eso no quiere decir que el resultado no pueda tener efectos deseados a través de la difusión, por ejemplo, brindar un apoyo en asuntos legales, sensibilizar al público, acompañar una campaña solidaria, etcétera.

Otro punto importante es no sólo transmitir el mensaje sino lograr sensibilizar a la gente. La comunicación no sólo lleva mensajes sino también lleva alegría, emociones, entonces podríamos hablar de mensajes que imprimen sensibilidad. No nos estamos estudiando a nosotros mismos, más bien estamos queriendo expresar nuestros sentimientos y dar a conocer nuestra situación a través de nuestros videos. En cada trabajo se imprime lo que uno siente. Yo siento que el realizador indígena plasma lo que siente y el antropólogo plasma lo que estudia, lo que ve, pero no lo que siente. Para el antropólogo es un proceso de aprendizaje, está estudiando. Y aquél otro que somos nosotros, no lo estamos estudiando, lo estamos viviendo.



Imagen 15. Letrero en la entrada a Oventic, Corazón Céntrico de los Zapatistas delante del Mundo. Fotograma del video de Mariano Estrada intitulado «Rostro de la historia indígena» (2005).

Hay mucha diversidad en las temáticas del video indígena, pero en lo que se están enfocando los videoastas indígenas en toda América, es la autodeterminación de nuestros pueblos, el reconocimiento de sus derechos, el respeto de sus espacios y su territorialidad. Estas temáticas se trabajan en todos lados. Y como comunicadores estamos obligados a seguir trabajando y reforzando esas temáticas, porque lo que está saliendo es del corazón de los pueblos.

Hay una necesidad de que estos asuntos se consoliden, que se hagan realidad. En algunos pueblos ya hay trabajos bastantes avanzados,

pienso en los compañeros de Bolivia, por ejemplo. Las realidades y las producciones de Bolivia no las podemos comparar con lo que se vive en México, pues como se dice aquí: «*México es el patio trasero de los Estados Unidos*». Todas las leyes que existen en México se hacen pensando en proteger los intereses de los gringos y eso nos limita y, sobre todo, a nosotros como pueblos indígenas.

Tratamos de hacer videos que realmente sirvan, como una especie de unificador. No vas a hacer un trabajo que critique al que profesa una religión distinta a la tuya, no vas hacer un documental para ciertos grupos partidistas u organizativos. Como una especie de unificador llegas a que ellos mismos vean sus diferencias, unes las ideas que los mantienen dispersos. Es realizar documentales que sirvan de realce para nosotros mismos y por eso les dices: «*somos indígenas a pesar de que tenemos diferentes maneras de pensar, somos indígenas a pesar de que usamos otra lengua, somos indígenas a pesar de que tenemos otra religión, somos indígenas a pesar de que pertenecemos a otros partidos políticos*». La dignidad indígena, ¿qué es? ¿qué lugar ocupamos nosotros ante todo lo que se está dando? En ese sentido, es importante ver quiénes están perjudicando a los pueblos indígenas. ¿La organización social, la religión, los partidos políticos? Tenemos que identificar quién es el enemigo común para ver si juntos como pueblos, como indígenas, podemos trabajar a que llegue la santa paz.

Axel: Estoy completamente de acuerdo con el propósito unificador que plantea Mariano y que siempre me ha convencido como guía y objetivo en estos tiempos de crisis sistémica y civilizatoria profunda que ha penetrado también en el seno de las comunidades indígenas. Quiero abordar una vieja preocupación a la que sigo dando vuelta y a la que alude Mariano: el lenguaje audiovisual y cómo aprender-en-señarlo. En términos de contenidos considero sumamente importante que los y las comunicadoras comunitarias de los pueblos originarios apoyen a la construcción de la memoria social, que cuenten las historias propias de sus pueblos y, desde sus puntos de vista, rectifiquen, complementen y reconstruyan la «historia» que, generalmente, ha sido contada en la academia y en los medios masivos por gente no indígena con poder. Igualmente, es de primera necesidad acompañar las luchas de los pueblos con estrategias de comunicación, visibilizar sus demandas y promover posibles soluciones propias para los problemas

percibidos. En cuanto a la forma narrativa, hemos comentado muchas veces en discusiones con comunicadores indígenas que en el video indígena mexicano, en sus aproximadamente treinta años de existencia, se ha privilegiado el género del documental. Videoastas indígenas en Bolivia y en Brasil han igualmente trabajado en el formato documental, pero paralelamente han desarrollado otros estilos y lenguajes, por ejemplo, la ficción y la animación. ¿Por qué el realismo documental ha sido tan predominante en las producciones indígenas en México?

Creo que el aprendizaje-enseñanza del lenguaje audiovisual juega un rol primordial. La primera generación de videoastas indígenas en México se formó auspiciada por el INI y los documentalistas que el INI contrató para el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales, programa del que nos habló Mariano.

Erica Cusi Wortham relata que los maestros de dicho programa emplearon la idea del «espejo electrónico» para popularizar el medio como una tecnología «que representa o reproduce la realidad al igual que un espejo en la mano o sobre un muro, de manera inmediata y transparente [...] y, sobre todo, fiel a la realidad»¹¹. Activistas sociales y culturales se apropian del video que se convierte en sus manos en una herramienta de lucha, les sirve para documentar y denunciar. Sin embargo, la conceptualización del medio como «espejo electrónico» entorpece la reflexión sobre los procesos de mediación que son inherentes en su uso. Por cierto, los medios masivos, sobre todo los noticieros, comúnmente tampoco promueven esta reflexión, y son sus representaciones y tergiversaciones, o la falta de información, que el activismo social intenta contrarrestar con sus propios medios.

Pienso que en nuestros talleres de formación comunicativa es indispensable enfocar con más precisión los procesos de mediación.

Contar una historia, sea real o ficticia, por medio del video, implica tener un punto de vista y un lugar de enunciación, construir una narrativa con un argumento explícito o implícito, y hacerlo con un lenguaje visual que tiene la intención de convencer al espectador. Para que la necesaria reflexión sobre el medio y nuestra mediación no se vuelva un ejercicio académico en una jerga cargada de términos técnicos, habrá que aprovechar las posibilidades creativas de otros modos de representación.

¹¹ Wortham, 2005: 38.

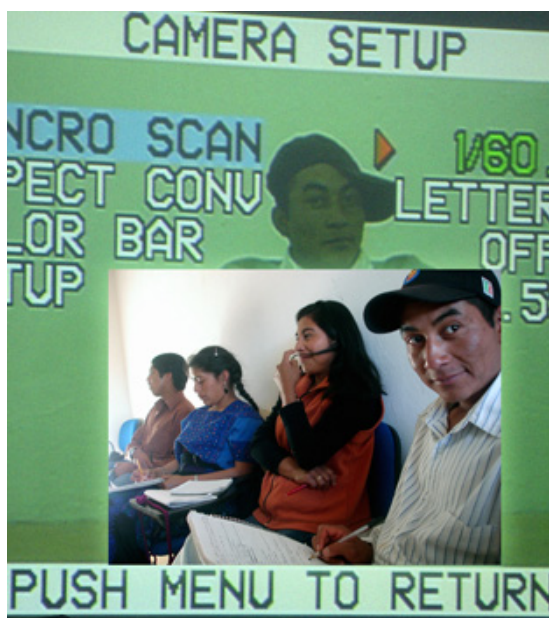


Imagen 16. Participantes en el seminario «Una Visión de los Medios Audiovisuales desde y para los Pueblos Indígenas», San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, marzo de 2007. Fotografía de Axel Köhler.

Pienso, sobre todo, en la animación y el teatro con sus múltiples formas expresivas. La construcción visual de una historia es un proceso creativo de re-presentación que está mucho más palpable en formatos que no se identifican con el realismo documental. Además, la deliberada re-creación de nuestro mundo y nuestras preocupaciones lleva casi directamente a ponderar los procesos inherentes de representación y mediación, pues a cada paso nos tenemos que preguntar cómo, para qué, y quién lo está haciendo. Un formato testimonial y documental nos puede, aparentemente, liberar de estas reflexiones, pues estamos registrando lo que dice la gente y apuntando la cámara a la realidad para grabarla como es. Otro punto importante para un aprendizaje que aviva la creatividad, es poder enfocar las posibilidades expresivas y así des-tecnificar la enseñanza de tomas, encuadres y ángulos.

Tomar como punto de partida las experiencias propias para construir las historias que queremos contar, contemplar el mensaje que queremos dar y pensar en cómo trabajarlo creativamente. No estoy

proponiendo reemplazar el documental, pero sí complementar el formato testimonial y explorar otras opciones de representación más allá de entrevistas y más entrevistas y un realismo documental que depende luego de comentarios hechos con una “voz en off” para explicar lo que no podemos ver.

Dignidad indígena

Mariano: Hemos alcanzado a congregar comunidades enteras para olvidarse de sus diferencias; hay mucha demanda de parte de las comunidades, ellas mismas solicitan la difusión y presentación de nuestros documentales. Hay que puntualizar que cuesta mucho hacer una producción, cuesta mucho tiempo y dinero, ya que no nos dedicamos a ello de tiempo completo. Nuestro trabajo es como lo que somos: yo soy campesino, cultivo la tierra, el maíz, el frijol, trabajo el campo y, en los ratos libres, los fines de semana, aprovecho las veinticuatro horas del día para los videos. Comienzo desde la 1, 2, o 3 de la tarde del día sábado para salir de la sala de edición a las 10 u 11 del día siguiente. Y esto lo hago no por interés material sino por el amor a las producciones que hago y porque siento que estoy aportando mi granito de arena para este gran proceso.

En nuestros trabajos colectivos evitamos manejar dinero, no hay un sueldo para las personas que participan en ese grupo, lo hacen por convicción, lo hacen porque realmente les llega hasta el fondo del corazón lo que están haciendo. Y no es fácil. Pues, ¿cómo te vas a sostener?, ¿cómo atiendes este trabajo que no te beneficia a ti, sino que beneficia a un colectivo grande? Los gastos corren por tu cuenta, tienes que salir a ver cómo le haces para hacer un dinerito y moverte para allá para atender ese trabajo.

Hay pueblos que piensan igual que nosotros, estamos pensando en lo mismo, que el trabajo que hacemos no sólo beneficia a nuestra comunidad, sino también puede beneficiar a otros. Por eso mismo se les manda los trabajos, para que éstos los ayuden a fortalecer el trabajo colectivo. Un ejemplo de ello, después del VII Festival de CLACPI en Wallmapu (Santiago de Chile) en 2004, me tocó estar en la Región del Bio Bio, por Tirúa, y ahí me encontré con el pueblo mapuche. Ellos estaban muy interesados en aprender todo el proceso del trabajo orga-

nizativo que se vive en nuestra zona, y cómo se da. Pues gracias a que estuve con ellos, se logró una difusión de los videos nuestros en aquella distante región. Compartimos experiencias y quedaron muy sorprendidos, diciendo que eso también lo podemos hacer nosotros, nomás que no hemos aprendido de alguien cómo se hace. Eso es despertar un interés en los pueblos, el mismo interés que tenemos nosotros.



Imagen 17. Mariano Estrada (a la derecha) con otros participantes del «VIII Festival Internacional de Cine y Video de Los Pueblos Indígenas: Raíz de la Imagen», visitando el sitio arqueológico de Monte Albán, Oaxaca, México, junio de 2006. Fotografía de Axel Köhler.

Los festivales son espacios que a mí me gustan mucho, pues tejes una red con otros hermanos. Me comparo hoy con lo que era hace 20 años, nada que ver. En aquél entonces, cada quién allá en su región, cada quién allá encerrado en su comunidad, en su pueblo, en la selva, qué sé yo. Nadie sabía de sus producciones, y cuando se dan esos espacios, comienza uno a conocer gente nueva, a tejerse. Hoy día, hay una red impresionante de comunicadores indígenas en América Latina, se llama Coordinadora Latinoamericana de Cine, Video y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Y gracias a ella hemos tenido contacto directo con realizadores indígenas de Brasil, de Bolivia, de Canadá, de Uruguay, de Paraguay, de Argentina, de todas partes. Esta

red ha crecido y tal vez termine en quién sabe qué, pero de algo sí estoy seguro, que somos muchos haciendo otro tipo de comunicación, la verdadera.



Imagen 18. Axel Köhler y Marcelina Cárdenas del CEFREC-CAIB en una salida a los vestigios de la antigua ciudad de Tiwanaku, durante el «IX Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas», Bolivia, septiembre de 2008. Fotografía de Álvaro Revenga.