

UNIVERSITY OF CALGARY

Videografiar al sujeto: La representación de la identidad en el video indígena

by

Monique Aimee Greenwood

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN & SPANISH

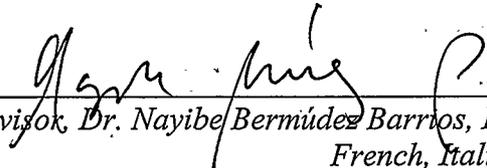
CALGARY, ALBERTA

SEPTEMBER, 2009

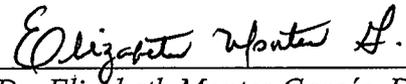
© Monique Aimee Greenwood 2009

UNIVERSITY OF CALGARY
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "Videografiar al sujeto: La representación de la identidad en el video indígena" submitted by Monique Aimee Greenwood in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts.



*Supervisor, Dr. Nayibe Bermúdez Barrios, Department of
French, Italian & Spanish*



*Dr. Elizabeth Montes Garcés, Department of French,
Italian & Spanish*



Dr. Hendrik Kraay, Department of History

September 2, 2009

Date

Resumen

Esta tesis analiza la representación de la identidad en dos videos producidos por comunidades indígenas en México y Brasil. *Mujeres unidas* fue producido en 1999 por una comunidad en la zona autónoma zapatista de Chiapas. Este video expone los proyectos colectivos realizados por un grupo de mujeres para el cultivo de maíz y repollo y la venta de productos agrícolas, enfatizando la identidad a través de la acción y organización comunitaria. El otro, *Nguné Eliü (El día que la luna menstruó)*, fue realizado en 2004 por una aldea Kuikoro en el estado brasileño del Matto Grosso y presenta la reacción de la comunidad a un eclipse lunar, explorando los varios significados del evento y evocando la noción de la transformación cultural. El estudio explora cómo las técnicas cinematográficas, los vínculos entre los videos, el contexto de la producción y los aspectos performativos contribuyen a específicas representaciones de la identidad.

Abstract

This thesis analyzes the representation of identity in two videos produced by indigenous communities in Mexico and Brazil. *Mujeres unidas (Women United)* was produced in 1999 by a community located in the autonomous zapatista region in Chiapas and demonstrates how a group of women developed collective projects to both harvest and sell products such as corn and cabbage. The other video, *Nguné Eliü (The Day When the Moon Menstruated)* was made in 2004 by a Kuikuro community in the Brazilian state of Matto Grosso and presents a community's reaction to a lunar eclipse, exploring the different meanings of the event and evoking notions of cultural transformation. This study explores how the cinematic techniques, the links between the videos and the contexts in which they were produced, and the performative elements all contribute to specific representations of identity.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi supervisora, Dra. Nayibe Bermúdez Barrios, por su paciencia interminable y apoyo constante. Ella me invitó a explorar y cuestionar el mundo a través de otros lentes y mediante el trabajo con ella encontré nuevas formas de expresarme.

Agradezco también al Departamento de Francés, Italiano y Español por haber apoyado mi investigación en México y Brasil. Especialmente, agradezco al jefe, Dr. Luis Torres, por abrir un espacio para los estudios cinematográficos en el departamento.

Agradezco a las personas que compartieron sus experiencias conmigo y que me ayudaron a realizar un estudio valioso y respetuoso; Vincent Carelli, Nicolás Defossé, Alexandra Halkin, Tasha Hubbard, Jennifer Kelly, Edson Silva y Francisco Vázquez.

También me gustaría agradecer a mi padre, Robert, por siempre estar a mi lado a lo largo de los retos con los que nos enfrentamos en la vida. Finalmente, agradezco a Elvio quien me ha acompañado durante todas estas experiencias, y cuyo amor, sinceridad y dedicación siguen inspirándome cada día.

Índice

Approval Page.....	ii
Resumen.....	iii
Abstract.....	iv
Agradecimientos.....	v
Índice.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
<i>MUJERES UNIDAS: EL VIDEO “ZAPATISTA” EN CHIAPAS COMO UNA HERRAMIENTA ORGANIZATIVA.....</i>	<i>15</i>
<i>NGUNÉ ELÛ: EL VIDEO PERFORMATIVO DE LA LUNA QUE MENSTRUÓ.....</i>	<i>41</i>
<i>DESDE LA COMUNIDAD AL MUNDO: LOS MODOS INTERACTIVOS DEL VIDEO INDÍGENA.....</i>	<i>68</i>
El contexto.....	72
La identidad.....	74
La identidad por el contexto y el documental.....	74
La financiación.....	77
<i>A MODO DE CONCLUSIONES.....</i>	<i>81</i>
Las técnicas de los videos.....	81
Los procesos de producción.....	86
La autonomía de los medios indígenas.....	88
La distribución de las obras.....	89
El acceso a la tecnología.....	89
<i>OBRAS CITADAS.....</i>	<i>93</i>

INTRODUCCIÓN

A lo largo de Latinoamérica, varios grupos indígenas han producido videos por más de dos décadas.¹ Aunque las producciones son diversas en contenido, propósito y estética, han llegado a participar como herramientas importantes en los procesos de articulación cultural, de formación de solidaridad comunitaria y en el avance de los proyectos de autonomía de los movimientos indígenas. Según Faye Ginsburg, antropóloga que ha escrito sobre la participación de los indígenas en los medios de comunicación, el video indígena funciona para crear continuidad de conocimiento cultural dentro de la comunidad y a la vez formar la base de los movimientos de resistencia y de auto-determinación (92).² En Latinoamérica, el video indígena surgió por la necesidad de crear un espacio para la modulación de perspectivas marginadas y excluidas de los medios de comunicación (Smith, 114). En términos generales, el

1 Para más información ver Vincent Carelli y Dominique Tilkin Gallois (1995), Erica Cusi Wortham (2004), Faye Ginsburg (1991), Alexandra Halkin (2008), Juan Salazar y Amalia Córdova (2008), Terence Turner (2002; 1991), Pamela Wilson y Michelle Stewart (2008). Algunos países donde se han producido videos indígenas incluyen Brasil, Bolivia, Ecuador, Chile, México y Colombia. Ver el sitio del Instituto Smithsonian www.nativenetworks.si.edu/frameset_flash.html para información sobre el filme y video indígenas de Latinoamérica y del mundo. También ver el sitio www.isuma.tv que contiene videos indígenas de Canadá y del mundo. Una búsqueda realizada el 28 de febrero, 2009, en el sitio www.youtube.com de "video indígena" produjo 9,620 resultados relacionados con el tema, lo que demuestra el crecimiento del medio.

2 En el contexto de este estudio el término comunidad se refiere a dos significados: el primero se relaciona con los intereses comunes compartidos por un grupo. He tomado esta acepción de Juan Duschene Winter, quien por el ejemplo de los clubes de compradores de autos en Puerto Rico, se refiere a la comunidad como un grupo que sostiene "redes de solidaridad que trascienden las vicisitudes de la posesión de los susodichos vehículos... para convertirse en efectivas redes de amistad y apoyo interfamiliar" (47). Yo añadiría que esta noción de comunidad se distingue no solamente por la existencia de intereses comunes sino también por relaciones horizontales de poder, tal como en el caso de las mujeres en el video *Mujeres unidas*, quienes formaron un colectivo trabajador en el cual todas participan de manera equitativa (ver el capítulo 1). En mi interpretación de la comunidad con respecto a este video, la noción del género sexual no es central porque la comunidad no se basa exclusivamente en ser mujeres sino en el trabajo colectivo que ellas realizan. En el otro video, *Nguné Elii*, el grupo indígena comparte intereses comunes en las creencias sobre el eclipse lunar y las actividades que siguen al eclipse, aunque no exista una versión definitiva sobre los significados de la luna que menstrua sino diversas interpretaciones (ver el capítulo 2). El segundo significado se refiere a la comunidad como un lugar geográfico delimitado donde vive un grupo de personas, tal como en la comunidad zapatista (ver el capítulo 1) y en la comunidad Kuikuro (ver el capítulo 2).

objetivo reside aún en transferir la poderosa videocámara a las manos de gente indígena que ha sido por muchos años el objeto de la mirada investigadora y de representación por parte de la industria de cine.

En Latinoamérica, la producción indígena comenzó aproximadamente en los años setenta en México y los ochenta en Brasil (Monteforte, 25; Salazar y Córdova, 45-46).³

Es un reto identificar precisamente cuándo las producciones indígenas comenzaron puesto que estas surgieron a través de colaboraciones con videastas no indígenas. Con el tiempo, los indígenas empezaron a realizar obras propias con el apoyo de talleres de tecnología. Desde estos talleres iniciales, se han producido obras que registran violaciones de los derechos humanos y promueven el intercambio de información, tratando de temas variados de la cultura local, tanto del pasado como del presente, y de las maneras en las cuales la cultura interactúa con el ambiente que la crea y la recrea.

En este estudio se analiza la representación de la identidad en dos videos producidos por grupos indígenas en México y Brasil.⁴ Para emprender tal análisis, se

3 Según Guillermo Monteforte, en los años setenta se introdujo el video a algunas organizaciones indígenas de México y durante los ochenta "surgieron algunos esfuerzos al interior de las comunidades" lo que resultó en varias producciones indígenas (25). En 1990 en México, Arturo Warman, un antropólogo del Instituto Nacional Indigenista (INI), inició el programa "Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas" (TMA) que tenía el reto de enseñar a las comunidades indígenas a grabar y producir sus propios videos a través de una serie de talleres técnicos (Cusi Wortham, 363). Para más información ver el capítulo uno. En Brasil, el antropólogo Terence Turner y la cineasta/fotógrafa Mônica Frota iniciaron un proyecto con la comunidad Kayapo en los años ochenta, llamado el *Kayapo Video Project* (Turner, *Social* 68; Salazar y Córdova, 45-46). Para más información sobre este proyecto, ver Turner (2002; 1991). En 1987, Vincent Carelli comenzó a producir videos junto con la comunidad Nambikwara, y luego fundó *Video nas Aldeias*. Para más información ver el capítulo dos.

4 En su libro *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall provee una historización del término representación en relación con los estudios culturales. Él explica que la representación es el proceso por el cual los miembros de una cultura utilizan el lenguaje, o cualquier sistema de signos, para producir significados: "Representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people...It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things" (15). El significado no es inherente a estos signos e imágenes sino que es producido por las culturas (61). Según Andrew Edgar y Peter Sedgwick

exploran las técnicas cinematográficas empleadas, los vínculos entre los videos y el contexto de la producción y los elementos performativos en las obras. Se enfoca en estos videos ya que ellos merecen ser analizados como muestras específicas del dinamismo y creación tanto comunitaria como artística de los videastas. En la literatura académica, se pone énfasis en los procesos sociales ligados a este tipo de producción y se hace hincapié en el rol comunitario, los cuales, indudablemente, son conceptos integrales al video indígena. Sin embargo, este estudio espera contribuir a estos diálogos a través de una discusión no solamente de los vínculos entre las transformaciones sociales ligadas a la producción indígena, sino también de las transformaciones y la exploración cultural que tienen lugar dentro de las obras.

El video titulado *Mujeres unidas*, dirigido por Lucia Méndez, Amalia López y Antonio López, fue producido en 1999 por una comunidad del Caracol IV en la zona autónoma zapatista de Chiapas, México, en colaboración con *Promedios de comunicación comunitaria* (Promedios), una organización bilateral que promueve vínculos entre EE.UU. y México. El video expone los proyectos colectivos realizados por un grupo de mujeres para el cultivo de maíz y repollo y la venta de productos agrícolas para el beneficio de la comunidad, enfatizando la acción y organización comunitaria. En contraste con este énfasis, el segundo video, *Nguné Elü (El día que la luna menstruó)*, dirigido por Takumã y Maricá Kuikuro, fue realizado en 2004 por una aldea Kuikoro en el estado brasileño del Matto Grosso. El video tuvo el apoyo de *Video nas Aldeias* (Video

en su libro *Cultural Theory: The Key Concepts*, la representación se refiere al proceso de presentar imágenes de ciertos grupos sociales, aunque pueden ser imágenes distorsionadas o falsas de tales grupos (294). Es decir que este concepto se vincula con cuestiones de poder y quien lo tiene para crear ciertas imágenes y por lo tanto, influir en la construcción de la identidad mediante la representación.

en las aldeas), una organización no gubernamental brasileña que colabora con numerosos grupos indígenas de Brasil para facilitar la producción de video. La obra presenta la reacción del grupo a un eclipse lunar, explorando los varios significados del evento y evocando la noción de la transformación cultural. En términos generales, tanto el video indígena de México como el de Brasil analizados aquí se produjeron con el apoyo de organizaciones no gubernamentales que comparten el mismo objetivo: capacitar a los indígenas para que utilicen los medios de comunicación y produzcan sus propios videos.⁵ Sin embargo, a pesar de este vínculo organizativo, y del hecho de que ambas producciones se consideran indígenas, los videos emergen a partir de circunstancias distintas que se relacionan con el contexto sociocultural e histórico específico de cada grupo. Para este estudio, tales circunstancias permiten una discusión comparativa que critica y discute los procesos de producción así como los temas tratados en los videos.⁶

Este análisis se concentrará en la manera en que las técnicas cinematográficas empleadas influyen y colaboran con lo que los videos comunican. Para emprender tal aproximación, este estudio se enfocará en cómo el manejo de la videocámara contribuye a específicas representaciones de la identidad. Específicamente, se analizará cómo los sujetos, o los que salen en la pantalla, interactúan con el videasta. Tal dinámica da paso a

5 Ver www.promediosmexico.org/www.chiapasmediaproject.org y www.videonasaldeias.org.br. *Video nas Aldeias* trabaja exclusivamente con video. Según entrevistas personales con el personal de Promedios, la organización ha recibido solicitudes de las comunidades con quienes colabora para comenzar a trabajar con radio además de video. La información incluida en ese estudio proviene de entrevistas realizadas entre septiembre y diciembre de 2008 con el personal de Promedios y *Video nas Aldeias*.

6 La categoría 'binacional' de Promedios se basa en su historia de fundación. En marzo de 1998 Promedios se estableció formalmente como una ONG en Chicago y tres años después, la organización se extendió con la formación de *Promedios de comunicación comunitaria* en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, como el socio mexicano. Actualmente, hay una oficina central en Chicago y también en San Cristóbal de las Casas, las cuales trabajan juntas para apoyar la producción en Chiapas. En contraste, *Video nas Aldeias* es una ONG brasileña, o sea, 'nacional' porque se fundó en Brasil y no colabora con otras instituciones fuera del país.

la incorporación de la teoría del *performance* la cual se relaciona con el análisis de los videos en dos maneras principales. En primer lugar, según Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick, el videasta, cuya presencia puede ser explícita o implícita, junto con la videocámara, funciona como testigo de la actuación de los sujetos, y da validez a lo que ocurre en la pantalla (11). En segundo lugar, el concepto de Robert Schechner, *restored behaviour*, o el comportamiento restaurado, subraya cómo algunas acciones realizadas por los sujetos en los videos son repetidas aunque, paradójicamente, de una manera distinta y variada, lo que presta innovación a la reflexión sobre la cultura y la representación de identidad. Además, según Joseph Roach, lo que lleva a cabo la producción del comportamiento restaurado, no es solamente la acción repetida sino también la memoria colectiva, la cual se nota en el video de Brasil mediante los relatos de la luna que menstrua (48). Al incorporar estas ideas al análisis, el estudio será un aporte al diálogo académico sobre el video indígena al enfocarse no solamente en sus procesos, los cuales han sido estudiados por varios autores y autoras, sino también en la relación entre el contexto y la producción, así como las técnicas cinematográficas, los actos performativos y la representación de la identidad.⁷

Los estudios culturales son una disciplina que se ha distinguido por la discusión de la identidad y es en este contexto donde se aclarará lo que el término identidad implica para esta investigación y cómo se relaciona con la representación. Stuart Hall expone que en el circuito cultural, o la producción y consumo de cultura, el proceso de representar los

⁷ No quiero decir que estos autores y autoras no mencionen obras indígenas específicas en sus estudios sino que no proveen un análisis profundo de aspectos cinematográficos. Ejemplos incluyen, Eric Cusi Wortham (2004), Faye Ginsburg (1991), Scott MacKenzie (2000), Guillermo Monteforte (2002), John Palattella (1998), Juan Salazar y Amalia Córdova (2008), Laurel C. Smith (2004), Terence Turner (2002; 1991).

diferentes aspectos culturales – los objetos, eventos y/o personas – es lo que construye los significados, los cuales, cuando son compartidos por un grupo, llevan a cabo la formación de la identidad, o la noción de quiénes somos (*Representation* 3). Por eso, mediante el análisis de lo representado en los videos, es posible explorar la identidad y cómo ésta se representa.

Además de Stuart Hall, las teorizaciones de Jesús Martín-Barbero son importantes para la concepción de la identidad y por ello guiarán el análisis y las interpretaciones de los videos. Martín-Barbero propone una noción que va más allá que la idea de proceso de Hall al hacer referencias específicas al contexto regional. Esto se presenta claramente en el libro *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, editado por Mabel Moraña, en el cual Martín-Barbero, en su capítulo “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación,” subraya la tendencia tradicional de lo nacional latinoamericano a homogeneizar la diversidad cultural. Él establece una equivalencia entre la identidad y la nación para mantener el orden social y la pureza cultural (20). Al respecto, Martín-Barbero dice lo siguiente:

...la identidad no puede seguir siendo pensada como expresión de una sola cultura homogénea perfectamente distinguible y coherente....Hoy nuestras identidades – incluidas las de los indígenas – son cada día más multilingüísticas y transterritoriales. Y se constituyen no sólo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino mediante las desiguales apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de elementos de distintas sociedades y de la suya propia (20).

Martín-Barbero señala que diferentes grupos configuran sus propias identidades, las cuales son construidas por medio de la diversidad y la comunicación intercultural. Él hace referencia específica a cómo los grupos indígenas no poseen características identitarias puras y “distinguable[s],” sino que existen interactuando con varias influencias “de distintas sociedades y de la suya.” Martín-Barbero implica que la identidad no es impuesta ni construida por influencias externas sino que es producida y creada por quien la vive, entre otras funciones, como una herramienta de comunicación. En este sentido comunicativo, la capacidad de ser activo en los procesos de producción y articulación de la identidad es intrínseca al video indígena ya que los videastas, y las personas que salen en la pantalla, son miembros de la comunidad.

Ambos autores ofrecen una aproximación teórica que enfatiza los procesos perpetuos y también la habilidad de controlar la producción y articulación de la propia identidad. La noción de ‘proceso’ describe la identidad como algo constante y constituido dentro de la representación:

Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished historical fact, which the new cinematic discourses then represent, we should think, instead, of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation (Hall, *Cultural* 704).⁸

⁸ “A lo mejor, en vez de pensar en la identidad como un hecho histórico ya realizado, el cual es representado por los discursos cinematográficos, debemos pensar en la identidad como una ‘producción’ que nunca termina, y que existe como un proceso constituido dentro, y no fuera, de la representación.”

Con respecto a esto, la identidad existe como un proceso constante de interacción y fluidez, constituida por medio de la representación que se comunica a los miembros del grupo representado y a otros. Estos participantes utilizan el video para explorar y dialogar sobre la propia cultura, lo que revela una oportunidad de auto-identificarse al público, sea a su propia comunidad o al mundo.

En este estudio, la auto-identificación es central al análisis de los videos por varias razones. El concepto refleja la capacidad de decidir la propia identidad al nivel individual y comunitario, además del poder de rubricar un video, o sea, poder decidir la clasificación de una obra como indígena o no. En general, el video aborigen se caracteriza por el “compromiso” que tiene el videasta de “hacer retratos fieles y dignos” ya que viene de la comunidad que está filmando (Monteforte, 25). Igualmente, esta obligación que el videasta tiene con el grupo es una de las características que distingue este tipo de medio de los comerciales (Salazar y Córdova, 55). Por consiguiente, en el contexto de este estudio el concepto de la auto-identificación es fundamental en la discusión de las implicaciones de la palabra indígena.

Para explorar las nociones de una identidad indígena articulada en un medio visual, tal como el del video, será necesario proponer una definición, aunque oscilante, que provea un punto de referencia al aplicar el término indígena. Como explican Roger C.A. Maaka y Chris Andersen, existen definiciones legales de lo indígena propuestas por organizaciones internacionales, tales como el Consejo económico y social de las naciones unidas, las cuales han sido parte de los movimientos globales de lucha por los derechos

indígenas como una categoría distintiva (11).⁹ Sin embargo, a pesar de la aceptación general de definiciones legales y concretas, las cuales se aplican a muchos grupos indígenas del mundo, este estudio no negará que la palabra indígena en sí puede resultar problemática a causa de su tendencia a generalizar y construir un grupo homogéneo (Tuhiwai Smith, 6). Como han señalado Pamela Wilson y Michelle Stewart, incluso en las políticas internacionales, el significado del indígena ha causado debates; aunque una persona se auto-identifique como indígena, la autoridad gubernamental puede no concordar con tal identificación (12). Es por eso que las autoras concluyen que para valorizar la diversidad de perspectivas y evitar discrepancias sobre la autenticidad, la auto-identificación es el criterio más valioso en la búsqueda sin fin de una definición del término indígena (14). En los dos videos analizados en esta investigación, el proceso de auto-identificarse como indígena se ve principalmente en la lengua indígena hablada por las personas que salen en los videos: en *Mujeres unidas* se habla Tzeltal y en *Nguné Elii* se habla Karib. Otros aspectos comunican una identidad indígena incluyendo el baile y la pintura corporal en *Nguné Elii*. En este sentido, la auto-identificación como indígena no es necesariamente un acto retórico sino que se podría transmitir, entre otros, a través de actos corporales y lingüísticos.

Igualmente, es un gran reto llegar a una definición totalmente inclusiva y concreta del video indígena ya que intrínsecamente las definiciones fluctúan y se modifican con el

9 Maaka y Andersen definen a los sujetos indígenas de la siguiente manera: "Thus, Indigenous Peoples in the 21st century are those who claim historical continuity to a formerly independent, self-governing society; were and continue to be socially and economically marginalized through the varied processes of colonization; are committed to surviving as distinct cultural and social entities, in the context of struggling over: land (as territory, history/identity, and sustenance), political rights (of citizenship and self-government), recognition and preservation (of language and culture) and economic parity (the abolition of poverty and the right to development." (12)

paso del tiempo. Por ejemplo, se puede definir el video indígena como “made by members of an indigenous community or in close interaction with the community: a film or video produced or co-produced by members of the group it is about” (Leuthold, 10).¹⁰ Como alternativa, Wilson y Stewart proponen una aproximación más abierta que la de Leuthold, haciendo referencia a los medios de comunicación indígenas en general, a diferencia del enfoque específico en el video. Estas autoras dicen que “Indigenous media – which we loosely define as forms of media expression conceptualized, produced, and/or created by Indigenous peoples across the globe... (2).¹¹ Lo que vincula estas dos definiciones es el poder de producir, es decir que los grupos indígenas tienen la capacidad de producir la imagen y auto-representarse. Así el paradigma arcaico, en el cual los grupos indígenas autóctonos fueron objeto de innumerables investigaciones, filmes de ficción y documentales producidos por personas de las etnias dominantes, está cambiando. Tanto en proyectos científicos como artísticos, los grupos indígenas están ocupando el puesto de investigadores y productores. Los dos videos analizados en este estudio son muestras de este cambio, y enseñan las estrategias colaborativas empleadas por estos grupos para articular sus diversas perspectivas.

En el primer capítulo, se presenta una discusión del video *Mujeres unidas*, realizado por una comunidad del Caracol IV en la zona autónoma zapatista de Chiapas, México en 1999. El uso de entrevistas así como el manejo técnico de la videocámara, los

10 “...un video hecho por los miembros de una comunidad indígena, o por interacciones íntimas con la comunidad: un video (o filme) producido o co-producido por los mismos miembros que el video retrata.”

11 “...Los medios de comunicación indígenas – los cuales definimos como las formas expresivas de los medios de comunicación conceptualizadas, producidas y/o creadas por las personas indígenas del mundo...”

diferentes ángulos y tomas de acercamiento y distanciamiento contribuyen a la representación de la identidad dentro del contexto sociocultural de Chiapas, y con referencia específica a las comunidades zapatistas. El análisis expone cómo la formación y articulación de identidad en *Mujeres unidas* se relaciona con el espacio comunitario del campo y la época del movimiento Zapatista, cuyo alzamiento el 1 de enero de 1994 llamó la atención del mundo entero.¹² En particular, este capítulo se enfoca en cómo el manejo de la videocámara capta el entorno así como las perspectivas de las mujeres en entrevistas, y cómo estos elementos contribuyen a la representación espacio-temporal de las relaciones en la comunidad zapatista chiapaneca.

El segundo capítulo también se enfoca en el manejo de la videocámara aunque hace referencia a la teoría del *performance* para profundizar el análisis y subrayar el rol interactivo del sujeto. De este modo, el análisis en el primer capítulo no se dedica a una discusión del rol del videasta ni de los actos performativos, sino en cómo los sujetos actúan en relación con su entorno. En contraste, el segundo capítulo hace hincapié en cómo los sujetos interactúan con la videocámara y el videasta. En *Nguné Eliü*, la representación de la identidad se explora mediante la interacción explícita entre los miembros de la comunidad Kuikuro y el videasta, quienes se comunican físicamente y verbalmente. Esta aproximación enfatiza una relación dialéctica entre el aparato/videasta y el sujeto, e ilumina los elementos performativos del video. Como resultado de la presencia explícita del videasta, quien es un tipo de testigo, se puede contemplar cómo

12 Varios autores han señalado que el movimiento Zapatista se había comenzado a formar antes del alzamiento del 1 de enero 1994. Además, estos autores explican que la región de Chiapas tiene una historia larga y próspera de organización campesina e indígena. Para más información ver Melissa M. Forbis(2003), Xóchitl Leyva Solano (2001), Shannon Speed, R. Aída Hernández Castillo y Lynn M. Stephen (2006).

los actos realizados son performativos y cómo las acciones repetidas del baile, la pintura y el relato sobre la luna que menstrúa contribuyen a la reflexión y la transformación cultural.

Estos capítulos, al mismo tiempo que analizan detalles técnicos de los videos, complementan lo que Hall y Martín-Barbero dicen sobre la identidad constituida mediante la representación y la interacción. A través de la teoría del *performance*, se subraya cómo la presencia del videasta permite que los sujetos interactúen con un testigo. Además, la identidad también puede ser pensada como creada y articulada por medio del *restored behaviour*, o la realización repetida y nueva de manifestaciones culturales de la comunidad. Estos capítulos también destacan vínculos con los contextos específicos de México y Brasil en los cuales las comunidades produjeron sus obras. Como explican Juan Francisco Salazar y Amalia Córdova, el video indígena en Latinoamérica es único y diferente al de otras regiones del mundo a causa de su conexión intrínseca con los movimientos políticos (40). En particular, el primer capítulo subraya las posibles relaciones entre la identidad representada en *Mujeres unidas* y el movimiento Zapatista y su lucha por la autonomía. De la misma manera, el segundo capítulo trata cómo la identidad indígena ha sido una herramienta política, apropiada y utilizada por los grupos autóctonos en Brasil para promover la participación política y luchar por sus derechos. De este modo, ambos capítulos conectan la producción de los videos con los contextos específicos en los cuales las comunidades indígenas han iniciado procesos de negociación con otros entes, tanto indígenas como no indígenas, para aprovechar diferentes recursos provenientes de la cultura colonizadora, tal como el video, para realizar sus propios proyectos y producir su propia imagen.

El tercer capítulo va más allá de reiterar la identidad en estos contextos específicos para relacionarla con el mundo global en el cual las obras son distribuidas e identificadas específicamente como indígenas. Por tanto, el capítulo tres discute las implicaciones de la rúbrica “indígena” para los procesos de negociación de las comunidades con varias entidades para la distribución de sus obras. El término, negociación, se basa en lo que expone Nayibe Bermúdez Barrios en su libro *Sujetos transnacionales: la negociación en cine y literatura*. Al respecto, la autora dice lo siguiente:

La noción de negociación se encuentra intrínsecamente ligada a la idea de capacidad de acción e intervención. Mientras que aquélla incluye una serie de estrategias, tácticas y maniobras para crear espacios de acción, por ejemplo enunciar experiencias en busca de interlocutores y una agenda común, esta última implica cambios de significación personal y social (22).

Esta noción de la negociación se aplica en este estudio a los procesos de producción y las maneras en las cuales los grupos indígenas, tanto los videastas como las personas que salen en las obras, manejan su identidad y su capacidad de mejorar las condiciones de vida. Esta última idea es reiterada por Bermúdez Barrios cuando dice que la negociación consta de “tácticas y estrategias...por las que los sujetos intentan construir zonas de convivencia más dignas y habitables en su entorno histórico, político, espacial y sociocultural determinado” (22). Entonces, en el contexto de este estudio, la negociación se ve en las relaciones entre los grupos que producen un video y los que lo distribuyen, lo

que subraya la cuestión de quién tiene el poder de catalogar una obra como indígena, o no, y cómo se maneja la identidad. Aunque el videasta y la comunidad deberían poder decidir la clasificación de su obra como indígena, o no, las condiciones financieras de la distribución global influyen en los procesos de la auto-identificación. De este modo, estos conceptos sirven para resaltar lo que dice Martín-Barbero sobre la identidad en Latinoamérica en cuanto a que la identidad existe interactuando y (trans)formándose de una manera constante, si bien es creada por quien la vive.

Como este estudio expondrá, hay varios factores que dificultan la producción indígena por motivos políticos, financieros y prejuiciados. Sin embargo, también existen esfuerzos y colaboraciones cuya meta es promover y difundir tal producción. Como dicen Salazar y Córdova, el video indígena existe en Latinoamérica por motivos estratégicos políticos y para hacer visibles las culturas autóctonas (56). Este estudio no solamente explorará cómo los dos videos cumplen con esta función sino también reconocerá que las obras tienen funciones específicas a la comunidad al servir sus propios objetivos y necesidades.

MUJERES UNIDAS: EL VIDEO “ZAPATISTA” EN CHIAPAS COMO UNA HERRAMIENTA ORGANIZATIVA

Un grupo de mujeres de la comunidad del municipio autónomo 17 de Noviembre de Aguascalientes, Chiapas, en México, participó en la producción de un video en el año 1999, en el cual relatan sus propias experiencias y las estrategias de resistencia que emplean en la vida cotidiana.¹ El video titulado *Mujeres unidas*, dirigido por Lucia Méndez, Amalia López y Antonio López, representa la mirada de este grupo de la comunidad zapatista, en la que se formó un colectivo trabajador.² Se trata de una obra entre las numerosas que se han producido dentro del movimiento indígena conocido como Zapatista, el cual se asocia con el estado mexicano de Chiapas. En este contexto se desarrolla el análisis de la representación de identidad en el video *Mujeres unidas*, en relación con *Promedios de comunicación comunitaria* (Promedios), una organización binacional (EE.UU. y México) que trabaja directamente con las comunidades de la región para facilitar la producción de videos.³

1 En 2003, el Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) anunció el cambio estructural de los municipios autónomos. Actualmente se les conoce como las Juntas de buen gobierno que componen cinco Caracoles, o centros administrativos. Para más información sobre las Juntas de buen gobierno ver Héctor Díaz-Polanco (2003). En este sentido, la comunidad se refiere al lugar geográfico donde viven un grupo de personas.

2 En este estudio, la “comunidad zapatista” se refiere a las bases de apoyo zapatistas, las comunidades que “conforman la parte ‘civil’ del movimiento armado, es decir, el conjunto de comunidades que colaboran de manera estrecha con el EZLN [Ejército Zapatista de Liberación Nacional]” (Estrada Saavedra, 405). Es necesario aclarar que existe una diferencia entre el EZLN, que es un ejército armado, y las comunidades que cooperan con él. Las bases de apoyo no participan en el combate armado sino en manifestaciones políticas de protesta, protegen el secreto de la ubicación del ejército, ayudan a alimentar a los combatientes, y realizan “trabajos colectivos de infraestructura y servicios (inter)comunitarios, que configuran hoy día el núcleo de la resistencia zapatista” (Estrada Saavedra, 407).

3 Promedios también participa en la producción de videos en el estado de Guerrero. La información sobre Audiovisuales de los Caracoles zapatistas es escasa y hasta inexistente porque después de varias reuniones, la Junta del buen gobierno del Caracol IV decidió no permitir entrevistas con los que trabajan con los medios audiovisuales.

La presencia del video en México tiene una historia extensa y próspera, desde los años setenta cuando su uso fue introducido a algunos miembros de organizaciones indígenas (Monteforte, 25). En los años ochenta, surgieron numerosas producciones en el estado de Oaxaca acerca de temas variados tales como

Para emprender este análisis, el presente capítulo expone cómo el uso de entrevistas y el uso técnico de la videocámara, en particular lo que se refiere a los diferentes ángulos y tomas de acercamiento y distanciamiento, contribuyen a la representación de la identidad dentro del contexto sociocultural de Chiapas, y con referencia específica a las comunidades zapatistas. En particular, este capítulo muestra cómo el manejo de la videocámara y las entrevistas contribuyen a la representación espacio-temporal de las relaciones en esta comunidad zapatista chiapaneca.

La noción de la identidad parte de lo que proponen Stuart Hall y Jesús Martín-Barbero. Como se explicita en la introducción, el primer teórico explora la identidad como fundada mediante la representación y como una forma cambiante y oscilante de comunicarse con otros individuos y grupos. El segundo teórico profundiza este concepto al localizar la identidad en un contexto específico. Él enfatiza la capacidad de individuos y grupos de configurar sus propias identidades, las cuales se construyen por medio de la

“ritos tradicionales, asambleas comunitarias [y] denuncias a abusos de autoridad y corrupción” (Monteforte, 25). Al principio de los años noventa, varios grupos indígenas en la región de México ya habían producido videos de música, obras de ficción y documentales. En 1990, Arturo Warman, un antropólogo del Instituto nacional indigenista (INI), inició el programa “Transferencia de medios audiovisuales a comunidades y organizaciones indígenas” (TMA) que tenía el reto de enseñar a las comunidades indígenas a grabar y producir sus propios videos a través de una serie de talleres técnicos (Cusi Wortham, 363). En el mismo año se formó la Organización mexicana de videastas indígenas, cuyo objetivo era utilizar de una manera eficaz los recursos ofrecidos por el TMA (Brígido-Corachán, 368). A través de la iniciativa TMA, tuvo lugar una serie de cuatro talleres entre los años 1989 y 1994 en la capital Oaxaca de Juárez, la cual capacitó a unos ochenta y cinco participantes, representantes de treinta y siete organizaciones indígenas de México (Smith, 115). El proyecto ofreció a estas organizaciones una valiosa oportunidad para estar presente no solamente en los medios de comunicación, sino también articular la autonomía indígena al nivel local y regional (Cusi Wortham, 364). Cuando los fundadores del TMA salieron de su cargo, formaron, junto con el experto Guillermo Monteforte, otra iniciativa llamada el Centro de video indígena nacional (CVI), que se inauguró en mayo del año 1994 (Smith, 115). Sin embargo, al comienzo del 1999 las operaciones del CVI sufrieron considerablemente a causa de la disminución del apoyo financiero del gobierno y se hizo imposible operar los talleres de una manera efectiva (Brígido-Corachán, 368). Después de haber previsto la caída del CVI, el videasta Zapoteca Juan José García y Monteforte formaron en 1998 la ONG llamada Ojo de agua de comunicación en Oaxaca, que se sostenía con apoyo financiero extranjero para poder producir videos con continuidad (Brígido-Corachán, 369). Hasta hoy la ONG continúa produciendo obras indígenas en la región para la televisión así como las pantallas de cine local, nacional e internacional.

diversidad, apropiación y comunicación intercultural. Además, Martín-Barbero hace referencia específica a cómo los grupos indígenas no poseen características identitarias puras y “distinguible[s],” sino que existen interactuando con varias influencias “de distintas sociedades y de la suya” (20). De esta manera, se implica que la identidad no tiene que ser impuesta desde afuera sino que puede ser producida y creada por quien la vive como una herramienta de comunicación. Las identidades del grupo de *Mujeres unidas* también se podrían considerar medios con que el grupo se comunica con su propia comunidad y con el mundo, articulándose desde una cierta posición ubicada en el contexto del campo y del movimiento Zapatista. Este contexto zapatista actúa como una de las influencias señaladas por Martín-Barbero. Por lo tanto, la representación espacio-temporal de la identidad se basa en el contexto de la época del movimiento Zapatista en el espacio geográfico del campo chiapaneco.

El estado de Chiapas se sitúa en el sur de México, en la frontera con Guatemala, y se distingue por la diversidad étnica. De los aproximadamente veinte grupos étnicos, se calcula que entre el cincuenta y el noventa por ciento de los habitantes hablan una lengua Maya: Chol, Tzotzil, Tzeltal, Tojolabal (González, 434; Womack, 4). Históricamente, tanto la riqueza natural de la región como los habitantes indígenas han sido explotados para el lucro agrario. Hasta fines del siglo XIX, Chiapas fue un estado aislado que obligó a los indígenas a pagar un tributo laboral, explotándolos en las fincas de ganado, azúcar y grano (Rus et. al., 8). Durante la década de 1890, el gobierno inició la venta extensa de las tierras fértiles, la mayoría vendida a extranjeros, para establecer plantaciones de maíz, frutas tropicales, café, algodón y arroz. A pesar de que el mercado había experimentado una prosperidad nunca vista en la región, la falta de trabajadores fue un obstáculo

significativo en el éxito de la industria agrícola. La explotación laboral de los habitantes, la mayoría indígenas, seguía vigente en parte con la ayuda del gobierno mediante la imposición de deudas, salarios minúsculos y la expropiación de las tierras fértiles de los pueblos (Rus et. al., 9). En este contexto, durante la década de 1890, el trabajo migratorio fue obligatorio y los indígenas tuvieron que viajar constantemente para seguir la cosecha y poder trabajar y sobrevivir (Womack, 6). Debido a este sistema, Chiapas fue un estado muy lucrativo, y explotado, y siguió así hasta la revolución.

Después de la revolución, durante los años treinta del siglo XX, el Presidente Lázaro Cárdenas implementó una iniciativa de reforma agraria que re-distribuyó las tierras agrícolas en forma comunal llamada *ejidos*. En Chiapas, muchas comunidades indígenas recibieron *ejidos*. Sin embargo, las tierras otorgadas a los indígenas eran de calidad inferior e infértiles (González, 435). A pesar de la reforma de los años treinta y cuarenta, durante los años setenta las tierras de los *ejidos* fueron ocupadas por terratenientes dedicados a la ganadería y, como consecuencia, numerosos miembros de estos *ejidos* se encontraron contratados como trabajadores en estas ganaderías (González, 435; Rus et. al., 11). Durante los años ochenta, el lucro de la ganadería comenzó a disminuir y muchos ganaderos vendieron sus tierras o las abandonaron, dejando a muchas personas sin trabajo. En reacción a este contexto, en la región chiapaneca de Lacandón, miles de indígenas, o *colonos*, se formaron en *colonias* o *comones* que Xóchitl Leyva Solano describe como “founded on a feeling of belonging to a community” y “consolidated through various forms of solidarity and the achievement of consensual

agreements” (22).⁴ Es evidente por esta última iniciativa que, frente al sistema básicamente explotador descrito arriba, las poblaciones indígenas tuvieron que desarrollar, y siguen desarrollando ciertas estrategias que les permiten resistir la opresión y promover la solidaridad comunitaria; una de estas estrategias se realizó en forma de rebeldía por los zapatistas. Este breve resumen de la historia agraria en conexión con Chiapas revela el contexto de opresión y explotación vivida por los indígenas que da una idea, aunque sea mínima, de las causas de estrategias de resistencia.

Para el mundo entero, el estado de Chiapas es conocido por el movimiento Zapatista y el alzamiento que ocurrió el 1 de enero de 1994, cuando los miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) tomaron control de la capital del estado, San Cristóbal de las Casas. El objetivo del alzamiento armado era entrar en diálogo con el gobierno sobre la opresión de las poblaciones indígenas de Chiapas y denunciar el hecho de que la mayoría de los indígenas siguiera viviendo en la pobreza, excluida del desarrollo nacional. Después del alzamiento en 1994, el movimiento Zapatista estableció municipios autónomos, y en 2003 formó cinco Caracoles, o centros administrativos de las comunidades, que siguen esforzándose por la autonomía y el derecho de auto-gobernarse. En este contexto, se han formado sistemas independientes de salud, educación y agricultura con el fin de luchar por los derechos indígenas. Además, las comunidades zapatistas han utilizado los medios de comunicación, tales como el

⁴ “fundado en el sentimiento de comunidad” y “consolidado por varias formas de solidaridad y acuerdos consensuales.”

video, como una forma de comunicarse con miembros de otras comunidades dentro de la región y también con el mundo.⁵

Realizado en 1999, aproximadamente cinco años después del alzamiento zapatista, *Mujeres unidas* se enfoca en el colectivo trabajador del municipio autónomo 17 de Noviembre en Chiapas. Como se articula en el video, un grupo de mujeres, en su mayoría tzeltales, se organizó para poder utilizar efectivamente los recursos disponibles en beneficio de la comunidad. En el video, el colectivo se representa en términos de tres actividades principales destinadas a la producción de alimentos, incluyendo el trabajo en la milpa, en el huerto y en la panadería. Los productos de tales actividades se venden en la “Tienda cooperativa de mujeres campesinas,” situada en la misma comunidad. Según el video, el grupo trabaja en conjunto en los tres proyectos, tomando decisiones colectivamente y con un mínimo nivel de conflicto. A través de ciertas estrategias cinematográficas, tales como tomas de campo larguísimo y panorámicas que establecen el ambiente espacial, y entrevistas de miembros del colectivo, el video retrata los rasgos identitarios más importantes del grupo, enfatizando su estructura colectiva y su conexión con la tierra y el campo.

De este modo, el video representa al grupo simultáneamente como participantes activas, y también figuras maternas, que trabajan para cuidar a sus familias y la comunidad.⁶ Mediante el video, el mundo en que el colectivo funciona se construye dentro de un contexto de “lucha” o una forma de resistencia. Sin embargo, hay que

5 Para más información, ver también www.ezln.org.mx y www.radioinsurgente.org/index.php.

6 De tal manera, este estudio no se dedica a las relaciones de género sexual de este grupo de mujeres porque no es central al análisis de la representación de la identidad de este grupo en el video. Más bien, el rol de la mujer se revela pertinente para darle contexto al lector en cuanto al movimiento Zapatista.

aclarar que aunque en las entrevistas las mujeres hacen referencia a la “lucha” no explicitan lo que es; tampoco mencionan el movimiento Zapatista ni la localidad de Chiapas. Según las mujeres, la lucha las propulsó a desarrollar formas de resistencia, las cuales se han manifestado en los proyectos agrícolas y económicos. Como este análisis propone, la lucha, entonces, sirve como una referencia clave, aunque implícita, al movimiento Zapatista. Este aspecto condiciona la representación de identidad de esta comunidad. De esta manera, sin referencias explícitas ni profundas al contexto en que existen las mujeres, el video exige que el espectador/a tenga conocimiento previo del contexto histórico y social de la región y que dependa de las técnicas cinematográficas y las entrevistas para formular su propia interpretación.

La introducción del video ofrece una visión del contexto que simultáneamente identifica a las mujeres como indígenas, trabajadoras y madres. En contraste con la versión que la oficina de Promedios vende al público en San Cristóbal de las Casas, la versión institucional de *Mujeres unidas*, distribuida en universidades y colegios extranjeros, comienza con una introducción textual que identifica el contexto específico indígena de la producción. Antes de la imagen, se expone la siguiente nota escrita: “This video was produced by indigenous men and women from the Autonomous Zapatista communities in Chiapas, Mexico.”⁷ Después, el video establece la ubicación de las

7 “Los hombres y las mujeres indígenas de las comunidades autónomas zapatistas en Chiapas, México, produjeron este video.” La lengua hablada del video es Tzeltal. La versión institucional de *Mujeres unidas* disponible en la Universidad de Calgary contiene subtítulos y texto solamente en inglés, además de la introducción textual. Otra versión, adquirida de Promedios en San Cristóbal de las Casas, la cual es parte de una serie de compilaciones utilizada en este estudio, ofrece subtítulos en inglés y español. Esta versión no contiene una introducción textual, como la versión institucional, sino que entra directamente al video. Las citas en este estudio provienen de los subtítulos en español de la versión adquirida de Promedios en San Cristóbal de las Casas.

mujeres en el espacio físico del campo a través de tomas de campo larguísimo y tomas panorámicas para hacer hincapié en el paisaje y la naturaleza. Las tomas de campo larguísimo son usadas para establecer el entorno espacial, y son reforzadas por las tomas panorámicas y el paneo de la videocámara. Este paneo, por el cual la videocámara permanece fija pero gira horizontalmente sobre su eje, logra abarcar el campo en toda su extensión. Estas técnicas funcionan para comunicar la ubicación de las mujeres en la comunidad, al igual que la conexión entre ellas y la tierra que trabajan colectivamente.

Al comienzo del video el campo larguísimo y las tomas panorámicas introducen las colinas al amanecer. Se muestra el bosque y luego la videocámara sigue paneando hacia un lado para ilustrar la naturaleza. Las mujeres en su entorno, de figura entera, o sea que se les ve todo el cuerpo, y con vestidos y collares coloridos, caminan hacia la videocámara llevando herramientas de cultivo, machetes y azadas. De vez en cuando se ve a un/a niño/a acompañando al grupo o a una mujer llevando a un bebé. El grupo sigue caminando hasta pasar frente a la videocámara, sin reconocer su presencia. Después de unos segundos, la toma cambia y se enfoca el sendero por el cual las mujeres seguirán caminando. Luego, la videocámara vuelve a mostrar a las mujeres silenciosas en fila por el sendero, y llevando sus cargas de machetes y azadas en la espalda y en la mano. Por último, hay una nueva toma que presenta la fila de mujeres en un campo largo, distanciándose de la videocámara.

Esta secuencia de tomas establece el espacio físico en el cual las mujeres actúan como trabajadoras. En este espacio, marcado por el campo, la tierra y la naturaleza, las mujeres se representan en dos formas diferentes. Por un lado, son partícipes activas y

colectivas, como trabajadoras equipadas con herramientas de cultivo. Por otra parte, son madres, puesto que algunas están acompañadas de niños.

El video continúa con el enfoque en la naturaleza por unos minutos pero luego empieza a incorporar técnicas variadas, tales como las entrevistas, para captar aún más la tierra donde las mujeres realizan sus proyectos. Al llegar al espacio del trabajo que es la milpa, el video presenta una entrevista con un miembro del colectivo. Atrás de esta mujer está el resto del grupo de plano medio, o de cintura hacia arriba, y ubicado en conjunto. En esta toma la videocámara se sitúa en un ángulo ligeramente contrapicado, o desde abajo, para poder incluir a los miembros del grupo que están detrás de la hablante. En la entrevista, la hablante se refiere a la lucha que ellas están llevando a cabo en la vida cotidiana aunque no se refiere precisamente a lo que ha causado esta dinámica:

Pues, ahorita estamos trabajando en colectivo, compañeras, porque, ya tiene tiempo que empezamos a hacerlo, desde que empezó la lucha. Desde ahí empezamos a integrarnos en colectivo. Una compañera empezó a organizar a las demás compañeras, todas nosotras empezamos a cumplir en un grupo hasta donde están las compañeras. Pues así siempre comprendemos la lucha y sentimos contentas y tranquilas. Por eso, así avanzó el trabajo (sic).

Aquí se habla Tzeltal, lo que constituye una forma de auto-identificarse como indígena puesto que es una lengua autóctona. En la entrevista, a la vez que sigue usando su lengua indígena, la hablante usa la palabra “lucha,” lo que es una marca de auto-identificación y muestra que utiliza la retórica del movimiento Zapatista y de la resistencia. El uso de la

palabra “compañera” también indica que el grupo participa en la retórica de la solidaridad, reforzando la idea de comunidad propuesta por Dushesne Winter. Por lo tanto, la articulación de esta lengua funciona como una herramienta de comunicación y marca de identificación.⁸ Como resultado, se podría complicar la idea de la identidad como una herramienta comunicativa de Martín-Barbero al vincularla con la auto-identificación. La identidad no es solamente algo formado a través de la comunicación intercultural sino también mediante los procesos de auto-identificación.

Además, en este entrevista lo que sí es explícito a partir de esta intervención hablada es la necesidad de resistir contra una forma de opresión histórica que impulsó a las mujeres a desarrollar una estrategia para formar el colectivo y mejorar las condiciones de vida.⁹ Por el uso del ángulo contrapicado, que capta al grupo detrás de la hablante, durante esta intervención se enfatiza la unificación de las mujeres como elemento central del colectivo. Sin embargo, en su comentario la hablante distingue entre el carácter del trabajo antes y después del comienzo de la lucha, implicando que la estructura colectiva ha sido una estrategia recién establecida y que posiblemente guarda relación con alguna fractura o ruptura de la estructura social. Una ruptura implica que las relaciones sociales

8 Además de eso, al captar al grupo detrás de la hablante, se ve el vestido que ellas usan, lo que podría comunicar visualmente una identidad indígena. No me enfoco en una discusión profunda del vestido por falta de información sobre la ropa típica de este grupo, aunque podría ser analizado como una marca para auto-identificarse.

9 Forbis (2003), Kovic y Eber (2003), y Speed, Hernández Castillo y Stephen (2006) hablan de las condiciones precarias de la vida de las mujeres indígenas de Chiapas así como la discriminación y la opresión con las que se enfrentan las mujeres. Forbis explica que las mujeres indígenas experimentan discriminación por ser mujeres, indígenas y pobres, señalando que Chiapas es uno de los estados más pobres de México, y enfatizando su falta de acceso a la educación (241). Específicamente en cuanto a la salud, Kovic y Eber señalan que las mujeres indígenas en Chiapas tienen expectativas de vida de dos años menos que los hombres y el estado de Chiapas tiene los índices más altos de mortalidad materna en todo México (1). Además, las mujeres indígenas tienen una doble jornada, ya sea por ser madres solteras o por no recibir el apoyo del esposo. Es decir que en muchos casos deben trabajar para cuidar a la familia y ganarse la vida (1).

han cambiado, lo que requiere de nuevas estrategias de organización y también nuevas formas de pensar la identidad. De esta manera, las mujeres están construyendo nuevas formas de ser autónomas y ciudadanas. Aunque la mujer entrevistada y no dice explícitamente contra qué está resistiendo, ni desde cuándo, ni por qué, el uso del ángulo contrapicado comunica la importancia de esta nueva estructura colectiva organizada en relación con la lucha.

Dentro del video, las técnicas cinematográficas y las entrevistas transmiten información sobre el contexto. Por ejemplo, las tomas que sitúan a las mujeres en el campo, la mayoría de figura entera, las muestran trabajando con la tierra, e implican, al nivel básico y sencillo, una comunidad que se ha organizado para poder sobrevivir algún reto u obstáculo. Sin embargo, tal interpretación puede ser extendida al tomar en cuenta la historia chiapaneca de las reformas agrarias y la explotación de los indígenas por la industria agrícola y el gobierno, transformando la imagen de la tierra en un símbolo aún más profundo de resistencia histórica, constante e interminable.¹⁰ Por lo mismo, se puede formar una aproximación parecida en cuanto al contexto del movimiento Zapatista.

Como las entrevistas muestran, el video no provee información en cuanto a lo que es la lucha ni el contexto sociocultural e histórico en el que el grupo existe. Puesto que *Mujeres unidas* no presenta esta información, el espectador/a debe precisar de conocimiento previo. Por un lado, para la audiencia local, o sea las comunidades indígenas de la región, tal conocimiento es parte integral de la vida cotidiana. Por otro,

10 Para la historia de Chiapas ver Christine Kovic y Christine Eber (2003), Xóchitl Leyva Solano (2001), Harvey Neil (1998), Rosa Sojas (1999), Shannon Speed, R. Aída Hernández Castillo y Lynna M. Stephen (2006), John Womack (1999), Emilio Zebadúa (2008).

para las audiencias en el extranjero, tal conocimiento vendrá de otra fuente fuera del video con el poder de influir en la recepción e interpretación del video.

Aunque las hablantes nunca mencionan ni hacen referencia directa al movimiento, es posible vincularlo, en ciertas maneras, con la existencia del colectivo a través del rol de la mujer. En el video, se asocia el papel de la mujer con varios ámbitos de la vida cotidiana que van desde el mantenimiento de la familia, al trabajo físico, e incluso al mundo de los negocios. En particular, la identidad representada entraña la maternidad, la cual es comunicada por la presencia constante de los niños. El carácter del trabajo, la producción de alimentos, también se relaciona con el rol materno de mantener a la familia, o en este caso, también a la comunidad. Por eso, es posible identificar un vínculo, aunque no sea explícito, entre esta representación del grupo y el movimiento Zapatista.

El rol de la mujer ha sido un enfoque principal del movimiento, reflejado en la *Ley revolucionaria de mujeres* (1994) que enfatiza la igualdad de género en cuanto a la familia, el trabajo, la educación y la salud (Berger, 153).¹¹ Esta ley enfatiza la participación de la mujer en la sociedad y explicita que “el EZLN incorpora a las mujeres en la lucha revolucionaria,” destacando el rol esencial de la mujer en la lucha por los derechos indígenas. Se nota una referencia a esta ley en *Mujeres unidas* porque el rol de la madre en el colectivo rompe con el esquema limitado de cuidadora materna al entrar al ámbito de los negocios, reflejado en la “Tienda cooperativa de mujeres campesinas,” a

11 Ver Speed, Hernández Castillo y Stephen, y el sitio Web http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993_12_g.htm. Según Millán Moncayo, las comunidades zapatistas comenzaron a trabajar en la ley en el año 1993, aunque la anunciaron el 1 de enero, 1994, como parte del alzamiento (85).

través de la cual el colectivo vende sus productos. De este modo, las mujeres dirigen sus proyectos agrícolas y controlan la venta de sus cosechas.

Aparte de la participación económica de la mujer, la influencia de esta ley zapatista ha sido discutida en relación con el proceso de re-formar la tradición y la cultura. En el libro *Dissident Women*, las editoras Shannon Speed, R. Aída Hernández Castillo y Lynn Stephen conectan la ley con el rol activo de las mujeres zapatistas en su propia renovación cultural, en la cual ellas redefinen su identidad como indígenas y mujeres, y establecen un balance entre la tradición y la transformación (45-46). Además, las autoras señalan que la ley, como parte del movimiento Zapatista, funcionó para destacar las actividades comunitarias y el activismo de las mujeres indígenas de Chiapas que ya habían comenzado antes del 1 de enero de 1994 (42). En el mismo libro, Mágina Millán Moncayo también explica que la lucha por los derechos de la mujer ya existía antes del alzamiento, pero indica que el movimiento Zapatista la expuso a México y al mundo (79). Mediante esta visión, el colectivo presentado en el video se vincula con el contexto específico del movimiento Zapatista, a la vez que evoca una historia chiapaneca de lucha y organización comunitaria, aunque de una manera implícita y difusa.

Sin querer restar importancia al contexto más amplio chiapaneco de resistencia subrayado por estas autoras, el presente análisis de *Mujeres unidas* se basa en el contexto del movimiento Zapatista en particular. Según la entrevista citada arriba, la lucha y la formación del colectivo están intrínsecamente conectados e interrelacionados. Esta declaración implica que la estructura colectiva ha sido una estrategia recién establecida, “desde que empezó [la lucha]”, y marcada por un cierto evento, tal como el alzamiento de 1994. Por eso, la discusión de *Mujeres unidas* se enfoca en el contexto específicamente

zapatista al tomar en cuenta las entrevistas y también, como en seguida se revela, el discurso zapatista sobre la autonomía.

Una discusión profunda de la autonomía en el contexto del movimiento Zapatista no cabe en el alcance restringido de este estudio. Sin embargo, sirve proveer información contextual, aunque sea breve, sobre las implicaciones del término ‘autonomía’ para acompañar al análisis de *Mujeres unidas*. Melissa M. Forbis explica que la noción de la autonomía no fue un enfoque original del movimiento. Más bien, emergió como una demanda principal después de que el gobierno mexicano no cumplió con las obligaciones de los Acuerdos de San Andrés, un acuerdo de paz entre el EZLN y el gobierno del Presidente Carlos Salinas de Gortari firmado en 1996 (234).¹² El movimiento Zapatista comenzó a desarrollar la autonomía en términos de la capacidad de los pueblos indígenas de organizarse política, social, económica y culturalmente (Forbis, 234). En 2000, el Presidente Vicente Fox respondió a las demandas zapatistas por la autonomía al incorporar en sus discursos las políticas ‘multiculturales’ las cuales reconocieron la diversidad cultural del país.¹³ Este tipo de discurso que subraya la multiculturalidad, va en contra de la historia mexicana del mestizaje que procuraba construir una cultura nacional homogénea. No obstante, su compromiso fue una mera retórica y no resultó en el reconocimiento de los derechos políticos ni culturales de los indígenas (Speed, Hernández Castillo y Stephen, xvi). Entonces, la idea de la autonomía en el contexto del

12 Para más información sobre los Acuerdos de Paz, ver Melissa M. Forbis (2003).

13 Después de su inauguración en 2000, el Presidente Fox expresó apoyo públicamente por los Acuerdos de San Andrés aunque nunca los aprobó (Forbis, 235). Es más, en 2001 el gobierno aprobó la ley sobre los derechos y cultura indígenas que no reconoció a los indígenas como sujetos con derechos legales y también ignoró los Acuerdos de San Andrés (Speed, Hernández Castillo y Stephen, xix).

movimiento Zapatista se enfoca no solamente en la autonomía política sino también en la cultural. Como explican Speed, Hernández Castillo y Stephen: "...their [los Zapatistas] point to the construction of a new type of cultural citizenship, in which being different in ethnic or linguistic terms with respect to the community's dominant forms does not jeopardize the right to belong, in the sense of participating in the democratic processes of the nation-state" (35).¹⁴ De ese modo, la autonomía incluye la lucha por los derechos políticos y culturales; es decir, la capacidad de participar sin comprometer la identidad cultural.

Tomando en cuenta este contexto, es posible establecer las conexiones principales entre el video y el movimiento Zapatista que se presentan a través de la referencia constante a la lucha. El grupo protagonista del video existe como comunidad de partícipes activas, trabajadoras colectivas y realizadoras de proyectos agrícolas y económicos. También, existen como madres, y mujeres, cuya participación física, intelectual y económica en la lucha es imprescindible. Según el video, ellas participan en la lucha por medio de sus proyectos, los cuales constituyen actos de resistencia y forman parte de un discurso de autonomía. Como explican Christine Kovic y Christine Eber, a pesar de la ley revolucionaria de la mujer, las mujeres en Chiapas siguen experimentando discriminación sexual, lo que resulta en más trabajo diario, condiciones precarias de salud y pocas oportunidades educativas (9). Por eso, el entrar a la fuerza laboral dentro de la comunidad es una manera de negociar con la opresión a la que ellas se enfrentan. Estos

¹⁴ "...su [los Zapatistas] indican la construcción de un nuevo tipo de ciudadanía cultural, en lo cual lo diferente, en términos étnicos y lingüísticos con respecto a las formas dominantes de la comunidad, no pone en riesgo el derecho de participar en los procesos democráticos del estado nación."

actos les da más autonomía y poder aunque dentro de sus papeles de madre. Esta capacidad de acción se realiza en varios espacios tales como la milpa, la panadería y también en el huerto donde el grupo cosecha repollo.

El siguiente comentario presentado en el video lleva el discurso a otra fase en la que se describen los impactos y las contribuciones del trabajo colectivo, así como sus efectos para la autonomía del grupo. Aquí la hablante alude a la pobreza como forma de opresión y también identifica la manera en que el grupo ha podido superarla. La dinámica del contexto social de resistencia y de lucha se transforma en un contexto más amplio de unificación, cultivo y alimentación que se demuestra por medio de una conversación entre los miembros del colectivo sobre las semillas del huerto. En esta secuencia, una mujer reitera la importancia del colectivo y la estrategia que se usa para resolver conflictos:

Estamos trabajando en colectivo porque me gusta mucho, no es igual cuando yo trabajo en particular, cuando estamos trabajando en colectivo siempre ahí se ve la unidad. Siempre siento feliz porque trabajo en colectivo, más que nada en colectivo cuando hay alguien que provoca problemas nosotras mismas lo calmamos (sic).

Durante las últimas frases, la videocámara se acerca al huerto mientras panea para ilustrar el repollo brotando y comunicar así el resultado de la producción colectiva, proveyendo una muestra didáctica del proceso de mantener el huerto. Después de esta toma, la videocámara vuelve a la hablante, detrás de quien se ven las figuras enteras de varias mujeres trabajando en el huerto, para reforzar así la noción de trabajo colectivo. La

hablante destaca la habilidad del grupo de resolver conflictos en conjunto y comenta sobre el hecho de que los resuelve sin una intervención externa, afirmando una cierta autonomía e independencia.

No obstante, como la siguiente perspectiva expone, la autonomía no significa que la comunidad exista en aislamiento, sin relacionarse con los de afuera. Más bien, implica la capacidad de controlar y negociar sus relaciones con las entidades externas, tal como una trabajadora explica en cuanto al huerto:

Así es que hay dos compañeras que se fueron a tomar curso de hortaliza, nos enseñaron a nosotras. Por eso, así estamos porque el abono natural es mejor para utilizar para que así crezcan bien las plantas y hortalizas que estamos haciendo. Así nos enseñaron a nosotras por eso así estamos haciéndelo ahorita (sic).

Aquí se refleja también el proceso de estar en contacto con las influencias “de distintas sociedades y de la suya,” tal como dice Martín-Barbero en cuanto a la formación de la identidad (20). Sin embargo, este comentario comunica una especie de ambigüedad cuando alude a la posibilidad de influencias externas sin dar una explicación concreta en cuanto a quién ofreció los talleres agrícolas. A lo mejor fue otra comunidad de la región, o una organización no gubernamental mexicana o extranjera. Lo cierto es que en Chiapas la presencia extranjera no es nada nuevo.

Después del alzamiento de 1994, hubo una gran afluencia de organizaciones no gubernamentales extranjeras que llegaron al estado de Chiapas para “ayudar” a los indígenas. Esto trajo como resultado que algunas comunidades zapatistas se beneficiaran

más del desarrollo que otras. Según, Héctor Díaz-Polanco, tal intervención, en algunos casos paternalista y desigual, fue lo que motivó al Subcomandante Marcos a anunciar la implementación de los cambios estructurales de los municipios zapatistas para que la ayuda extranjera fuera distribuida de una manera apropiada en la región. En 2003, los municipios autónomos se organizaron en cinco centros administrativos, o Caracoles, gobernados por una Junta del buen gobierno, autoridades que toman decisiones por consenso. Se supone que esta estructura facilita la autonomía y la manera en que los indígenas se relacionan con otras comunidades y con visitantes.

Tuve experiencia de primera mano de uno de los significados de la autonomía cuando visité dos de los cinco Caracoles para pedirle a la Junta del buen gobierno el permiso para entrevistar a los videastas. El proceso requirió varios viajes a los Caracoles. Aunque la Junta del buen gobierno no me permitió las entrevistas, me agradeció el apoyo a su causa. Probablemente por ser investigadora extranjera me fue denegado el permiso por parte de la Junta, la cual funciona como mediadora, negociando sus relaciones con los no zapatistas. Entonces, lo que yo experimenté como visitante a los Caracoles, es un ejemplo de cómo el movimiento Zapatista negocia las relaciones con entidades externas. Como resultado, la autonomía da paso al poder de formar y tratar la identidad, la cual según Hall, se usa como una herramienta comunicativa. Además, las comunidades negocian sus relaciones con varias influencias externas, las cuales según Martín-Barbero contribuyen a la formación de identidad. Para reiterar lo que dice este autor, la identidad existe como parte de procesos cambiantes y también incesantes que comunican el ser y estar en el mundo. Lo que diría Martín-Barbero, entonces, es que la identidad no es solamente comunicación, una forma de expresarse a lo externo, sino también

negociación, la cual incluye el intercambio de distintos elementos. De esta manera, la identidad constantemente se transforma mediante esta interacción.

Por lo tanto, *Mujeres unidas* funciona en dos niveles relacionados con la negociación: para profundizar el concepto de la autonomía y para mostrar cómo las comunidades zapatistas la realizan. Por una parte, *Mujeres unidas* relata el proceso de negociación en el cual el colectivo se aprovecha de un recurso disponible fuera de la comunidad y aplica en el huerto la información adquirida, afirmando su capacidad de actuar, tomar decisiones propias y gobernarse. Por otra parte, los varios procesos integrales a la producción del video requieren que las comunidades establezcan alianzas con una organización externa, tal como Promedios, la ONG que colabora en la producción de video, para que los videastas aprendan a usar la tecnología.

De hecho, Promedios no comenzó como una organización chiapaneca ni mexicana sino que fue fundada por una estadounidense, Alexandra Halkin. La fundadora de Promedios filmó un documental en 1995 sobre la presencia de una caravana humanitaria en una zona militarizada de los Zapatistas de Chiapas (Halkin, 164). Mediante sus interacciones con los habitantes de la región, ella aprendió del interés que las comunidades tenían en utilizar los medios tecnológicos para comunicarse, ya que los periodistas que las entrevistaban no incluían imágenes de las comunidades indígenas en la prensa. Halkin afirma que como consecuencia del diálogo con las comunidades zapatistas, se formó Promedios en Chicago, EE.UU., y después en San Cristóbal de las Casas, México (165). Después de una entrevista con Nicolás Defossé, uno de los coordinadores actuales en Chiapas, se formó Promedios con el objetivo de capacitar a las

comunidades indígenas para que produjeran sus propias obras de comunicación. Según la información que Promedios presenta en su sitio Web, el proyecto:

surge del encuentro entre comunidades campesinas indígenas del sureste mexicano y [la] sociedad civil de los Estados Unidos, la ciudad de México y Oaxaca. El interés por parte de las comunidades en el manejo de cámaras de video, así como la sensibilidad de personas que simpatizan con el movimiento rebelde, posibilita gestar en 1995, la idea de impulsar esfuerzos conjuntos con el objetivo de que las comunidades tengan la oportunidad de apropiarse de conocimiento en comunicación que posibilite ser un medio para construir desarrollo y autonomía.¹⁵

Por eso, es explícito que los procesos de la producción de video existen como consecuencia de la colaboración entre las comunidades zapatistas y entidades externas y no indígenas, tal como Promedios, y que funcionan como otra forma de fortalecer la autonomía.

Es más, los temas de los videos relatan las manifestaciones de independencia y la capacidad de negociar la autonomía. Entre la multitud de producciones hechas hasta hoy por las comunidades zapatistas en colaboración con Promedios, se nota la tendencia a tratar temas locales relacionados con el contexto de resistencia y autonomía. Por ejemplo, el video *El esfuerzo de los indígenas de Mut Vitz* (2000) relata la formación de un colectivo llamado Mut Vitz en los Altos de Chiapas que cultiva café orgánico para un

15 Esta cita proviene del sitio Web de Promedios: <http://www.promediosmexico.org/esp/index.html>

comercio justo. El video destaca la importancia del colectivo en producir y comercializar el café “cultivado con prácticas ecológicas y cosechado con dignidad.” Otro video llamado *La guerra del miedo* (2002) trata el contexto de conflicto que existe en Chiapas, pero enfatiza la vida comunitaria de las comunidades que “resisten” y “lucha[n] por la supervivencia indígena.” Varios videos relatan la formación y la implementación de proyectos comunitarios que son partes integrales a la vida cotidiana, tales como *Mujeres por la dignidad* (2004), que trata de una cooperativa de artesanas, y *Educación en resistencia* (2000), sobre el sistema educativo autónomo enfocado en la lengua y costumbres nativas.¹⁶ Como se ve en estos videos, mediante varios proyectos e iniciativas se realiza la autonomía en cuanto a la comunidad y también al rol de la mujer.

Según *Mujeres unidas*, las estrategias para ser una región autónoma e independiente no existen solamente en el ámbito de la agricultura de subsistencia sino que además se ha incorporado al ámbito económico regional, lo que se manifiesta en la tercera actividad enfocada en el video, es decir la panadería y la “Tienda cooperativa de mujeres campesinas.” De este modo, las mujeres cosechan productos para alimentar a sus familias y también para vender. Este proyect hecho con fines económicos, es representado de una manera didáctica y detallada, parecida a la del huerto de repollo, a través de una secuencia de tomas para relatar el proceso de hacer pan y una combinación de tomas de plano medio y figura entera para insertar a las mujeres en su entorno.

¹⁶ Esta información se encuentra en el catálogo de la página de red de Promedios en inglés, español y francés www.promediosmexico.org.

En estas secuencias, ellas se ven discutiendo entre sí cuántos panes les faltan y comienzan a amasar en la mesa, enrollando las bolas de pan para hornearlas. El aspecto materno de las mujeres es evidente en estas secuencias que muestran a los niños sentados en la mesa comiendo el pan recién hecho por el grupo, mientras una mujer lo coloca en una bolsa en preparación para la venta. De esta manera, las actividades agrícolas y económicas, aparte de concordar con el rol de la mujer como proveedora de cuidados, implican un grado de autosuficiencia conseguida a través de la conexión con la tierra y la comunidad. Dicho vínculo está explícitamente vinculado con el contexto de la vida diaria de resistencia que manifestaron durante las entrevistas.¹⁷

Mujeres unidas presenta los procesos involucrados en la lucha, relatándolos de una manera comunicativa en las entrevistas y mostrando las experiencias de las mujeres para la sobrevivencia, resistencia y renovación cultural. En una entrevista presentada después de *Mujeres unidas*, Feliciano Santiz Pérez, uno de los redactores, destaca la función didáctica del video y expone cómo contribuye a la solidaridad comunitaria y regional a través del intercambio de información, ofreciendo así un posible motivo para la ausencia de información contextual. Esta información podría identificar explícitamente la ubicación del video en términos del espacio del campo chiapaneco y/o la existencia del grupo como parte del movimiento Zapatista. En contraste, una audiencia no local debe utilizar los recursos técnicos y las perspectivas presentadas en las entrevistas para

17 En el video *La vida de la mujer en resistencia* (2004), las mujeres explican las diferencias entre la vida antes del alzamiento zapatista y después. Principalmente, ellas dicen que antes no podían salir de la casa sin el permiso del esposo, y estaban obligadas a trabajar en casa. En cambio, según lo que ellas dicen en el video, hoy en día se valora la participación de la mujer fuera de la casa y, por eso, pueden salir, organizarse y trabajar en conjunto con otras mujeres. Eso muestra cómo las mujeres han podido organizarse y transformar su vida.

interpretar activamente el video. Como consecuencia del enfoque específicamente local del video, la posibilidad de clasificación del video como una obra “zapatista” podría seguir siendo borrosa e incierta.

La categorización del video como “zapatista” podría ser arbitraria y depender de la posición del espectador/a. El símbolo más conocido y emblemático del movimiento zapatista es la máscara, lo que ha llegado a ser la imagen representativa del movimiento por todo el mundo. Elissa Rashkin discute la máscara que las mujeres usan a lo largo del video *La vida de la mujer en resistencia* (*We Are Equal*, 2004), también producido por una comunidad zapatista y en colaboración con Promedios, como una posible marca de identidad:

The women in the video [*We Are Equal*] never talk specifically about being Zapatistas. Their status as such can be inferred from the title and production context, since they are identified from the outset as residents of an EZLN *caracol* or regional center, but it is also made clear by their masks... (18)¹⁸

De este modo, potencialmente la máscara podría comunicar al espectador/a el contexto zapatista del video *Mujeres unidas*. Sin embargo, este símbolo potente y conocido se encuentra ausente ya que ninguna mujer se ve con máscara, lo que implica una cierta

18 “Las mujeres en el video [*La vida de la mujer en resistencia*] nunca hablan específicamente de ser Zapatistas. Se podría inferir su estatus no solamente mediante el título del video y el contexto de la producción, puesto que se identifican como habitantes de un *caracol*, o centro administrativo, sino también por el uso de las máscaras.”

intimidad no solamente entre los videastas y el grupo sino también entre el grupo y la audiencia, la cual puede identificar claramente a las mujeres del video.

Según Francisco Vázquez, coordinador de Promedios, la ausencia de las máscaras fue un punto central al debate entre la ONG y la comunidad en cuanto a cómo iban a distribuir el video: sea a nivel local o internacional. Las máscaras funcionan, en un sentido, como una forma de seguridad para proteger las identidades de los combatientes del EZLN y las de los habitantes de las comunidades zapatistas. En una entrevista personal, Vázquez comenta que *Mujeres unidas* fue producido principalmente para ser proyectado durante un evento para las comunidades zapatistas como una forma de informarles del trabajo colectivo que el grupo estaba realizando en la época, reflejando la solidaridad regional y el intercambio de información. Vázquez también asegura que por estas razones, no se consideró una buena idea distribuir *Mujeres unidas* a audiencias fuera de la región. Sin embargo, después de una serie de discusiones entre los videastas y el personal de Promedios, la comunidad permitió que la ONG lo distribuyera fuera de la región, tanto por motivos financieros como por el hecho de que lo consideraba un buen documental que ofrecía a una audiencia extranjera una perspectiva innovadora sobre lo que eran las comunidades zapatistas. Las audiencias no locales, entonces, tienen que recurrir a otra fuente de información para ayudarse en la ubicación del video, aun más sin las máscaras como una marca visual de los Zapatistas.

Para estas audiencias, una manera, y probablemente la única, de situar los videos es mediante un preámbulo antes del estreno. Alexandra Halkin, coordinadora internacional, y Aasia Mohammad Castañeda, coordinadora de los EE.UU., durante sus visitas a instituciones y organizaciones, educan al público internacional sobre la causa

indígena zapatista de Chiapas a través de presentaciones orales que acompañan a los estrenos. Puesto que los videos son producidos principalmente para el beneficio de la comunidad, como el personal de Promedios ha indicado, no parece ser necesario que los videastas incluyan un resumen de la historia zapatista ni chiapaneca en el video, sino que se centren, como en el caso de *Mujeres unidas*, en las estrategias empleadas diariamente para el beneficio de la comunidad y de la región. De este modo, el contexto de resistencia y de lucha así como la percepción de los zapatistas como una fuerza armada se transforman en algo no violento y en actos realizados en la vida cotidiana en una de las comunidades.

Como he mostrado, en *Mujeres unidas*, estos actos se representan en términos de los proyectos agrícolas y económicos; la milpa, el huerto, la panadería y la tienda. A su vez, las mujeres también comparten sus proyectos y actos de resistencia mediante el video al dejar ser representadas en ellos. Como mujeres, madres; trabajadoras e indígenas, el grupo relata sus experiencias de opresión, y establecen el espacio donde se articula y negocia su propia identidad. La representación del grupo de mujeres en *Mujeres unidas* comunica al espectador/a no solamente el resultado de las estrategias empleadas por la comunidad sino también los varios motivos para desarrollarlas.

De esta forma, la producción audiovisual en general, como ha dicho Alexandra Halkin, constituye no solamente una muestra de resistencia sino que es en sí una forma de resistencia a la opresión que las chiapanecas viven como mujeres y como indígenas (Verán, 11). De esta manera, *Mujeres unidas* no solamente muestra cómo el grupo está trabajando para superar la opresión y pobreza, por medio de la organización comunitaria y la renovación cultural, sino que es en sí una herramienta para hacer la voz presente y

crear un espacio donde la mujer participa en lo político, económico, familiar y comunitario. *Mujeres unidas* emplea las técnicas cinematográficas para describir este espacio, vinculándolo con el campo chiapaneco donde el grupo se organiza y resiste, y utiliza las entrevistas para relatar sus perspectivas sobre el movimiento Zapatista. Es evidente por lo que las comunidades zapatistas han mostrado al mundo en sus videos que son capaces de seguir manejando su propio futuro, afirmando su autonomía y la certidumbre de que superarán la opresión a través de sus proyectos. Se espera que las comunidades zapatistas sigan produciendo sus propias imágenes, relatando sus propias historias y transformando el mundo.

NGUNÉ ELÜ: EL VIDEO *PERFORMATIVO* DE LA LUNA QUE MENSTRUÓ

Si bien el capítulo anterior hace énfasis en la representación de las mujeres en relación con su trabajo comunitario y el movimiento Zapatista, el presente capítulo se enfoca en cómo la interacción entre el videasta y los sujetos, o las personas que salen en el video, facilita la exploración cultural.¹ En el año 2004, una comunidad Kuikuro, en el Parque Nacional de Xingu en el estado brasileño de Matto Grosso, participó en la realización de un video titulado *Nguné Eliü* (*El día que la luna menstruó*) en colaboración con la organización brasileña no gubernamental *Vídeo nas Aldeias* (Video en las aldeas). El video que realizó esta comunidad Kuikuro relata sus reacciones después de un eclipse lunar ocurrido durante un taller de video. Por lo tanto, el video no solamente documenta detalladamente una variedad de manifestaciones culturales, tales como la pintura corporal y el baile, sino que también presenta una exploración de los diversos significados del eclipse para la comunidad. El video revela que según algunos miembros, la luna es la que menstrua y por eso entra en eclipse. Según otros, la menstruación de la hija de la luna es la que evoca el eclipse. Aunque el tema de la menstruación claramente evoca nociones acerca de la femineidad, yo no procuro presuponer lo que la luna que menstrua significa, ni propongo imponer mis propias opiniones e interpretaciones del género sexual en la cultura Kuikuro. Más bien, mi investigación se dedica al análisis del video mismo en lugar de especular sobre las implicaciones del fenómeno que los indígenas Kuikuro llaman “la luna que menstrua.”

1 Aunque dos videastas realizaron *Nguné Eliü*, este capítulo describe al videasta en forma singular para referirse a la persona que maneja el aparato en aquel momento de grabar.

Nguné Elii, dirigido por Takumã y Maricá Kuikuro, muestra procesos de auto-exploración y auto-representación, ya que los videastas son miembros de la comunidad que utilizan el medio reflexivamente para evocar discusiones acerca de su propia cultura. El video recurre a varias técnicas cinematográficas, entre ellas el uso de entrevistas y tomas de acercamiento, para relatar las perspectivas de los indígenas de la comunidad sobre los significados del eclipse. Al captar estas perspectivas, el videasta se sitúa en un lugar de proximidad con lo representado no solamente a través de las técnicas cinematográficas sino también mediante la comunicación explícita con los sujetos, o las personas que salen en el video. En esta sección del estudio, me enfoco principalmente en cómo esta presencia evidente del videasta y su interacción con los sujetos constituyen actos performativos que crean un espacio donde se explora el eclipse en relación con la representación de identidad.

Estos actos se consideran performativos por causa de dos aspectos principales. Primero, el concepto de “restored behaviour,” o el comportamiento restaurado, de Robert Schechner ayuda a entender las transformaciones que la cultura Kuikuro parece experimentar en *Nguné Elii*. Este concepto subraya cómo el comportamiento de los sujetos en el video es repetido, como se ve a través del baile, la pintura y los relatos de la historia de la menstruación de la luna. Como dice Schechner: “Restored behaviour is symbolic and reflexive... *Performance* means: never for the first time; it means: for the second to the nth time” (102).² Entonces, paradójicamente cada vez que la comunidad

² “El comportamiento restaurado es simbólico y reflexivo... *Performance* significa: nunca por la primera vez; significa: de la segunda a la enésima vez.”

Kuikuro realiza el acto de bailar, pintar o relatar historias lo hace de una manera distinta y variada, produciendo así espacios para la innovación, la reflexión sobre la cultura y la representación de la identidad. Estos actos son performativos porque son repetidos, pero también porque hay un testigo o un observador. El videasta, cuya presencia explícita, junto con la de la videocámara, funciona como testigo visual a la actuación de los sujetos, da validez a los actos performativos (Parker y Kosofsky Sedgwick, 11). En *Nguné Eliü*, son estos elementos performativos que dan paso a la auto-exploración y a los procesos de la representación de identidad.

Este capítulo hace hincapié en la capacidad de los individuos y grupos de configurar sus propias identidades, por medio de la diversidad, de la apropiación de tecnología y de la comunicación intercultural. Además, retoma lo que dice Martín-Barbero sobre cómo los grupos indígenas no poseen características identitarias puras y “distinguible[s],” sino que existen interactuando con varias influencias “de distintas sociedades y de la suya.” De esta manera, se muestra que la identidad no tiene que ser construida por lo externo o desde afuera sino que puede ser producida y creada por quien la vive como una herramienta de comunicación e interacción. En el capítulo anterior, el análisis de *Mujeres unidas* enfatiza la auto-identificación como articulada mediante actos lingüísticos, tal como la lengua hablada. Además, explícitamente se comunica la identidad en relación con los proyectos comunitarios e implícitamente con el movimiento Zapatista. En este video la auto-reflexión permanece en el nivel sobrentendido, ya que las mujeres reconocen la presencia del videasta de una manera implícita. Es decir que no se destaca la relación dialéctica entre la videocámara, el videasta y el grupo, tanto como el video *Nguné Eliü*. En este último video, en cambio, aunque la auto-identificación también

se ve en el uso de la lengua indígena, Karib, y en ciertos actos corporales, tales como el baile y la pintura, a diferencia de *Mujeres unidas*, en *Nguné Elii* el videasta ocupa un lugar de testigo activo y partícipe de la acción. Como resultado, se realiza el encuentro interactivo entre los sujetos y el videasta como proceso que influye en la representación de identidad.

Tomando en cuenta esta base teórica, en este capítulo se considera la identidad en dos planos diferentes. Por un lado, la presencia de un videasta, que funciona como un tipo de testigo en *Nguné Elii*, conlleva implicaciones acerca del contexto histórico de Brasil, en el cual la expresión de la identidad indígena ha sido un instrumento central de los movimientos autóctonos; un instrumento dirigido estratégicamente a diferentes públicos para comunicar las causas indígenas del activismo y la participación política. Por otro, *Nguné Elii* sirve como una muestra específica de la articulación de identidad en relación con las manifestaciones culturales de esta comunidad Kuikuro y presenta las reacciones de los miembros después de un eclipse lunar, explorando los varios significados del evento. El videasta se pasea por la comunidad entrevistando a la comunidad, captando no solamente la realización de ciertas actividades, tales como el baile y la pintura, sino también las breves descripciones personales articuladas por los miembros. De esta manera, el videasta participa en varios diálogos sobre el eclipse mientras capta las actividades tradicionales.

Por lo tanto, el análisis de *Nguné Elii* no se enfoca en el sujeto aislado, o en el comportamiento del sujeto ante la videocámara y el videasta. En el análisis de *Nguné Elii* me concentro en cómo los elementos del video interactúan, prestando especial atención en cómo el sujeto interactúa con el aparato y con el videasta. Por consiguiente, resulta útil

recurrir a teorías innovadoras y contemporáneas que toman en cuenta la participación tanto del aparato, como del sujeto y del videasta. En este sentido, la teoría sobre *performance* ofrece un método para reevaluar el documental, y en específico el video, en contraste con concepciones que debaten la (in)capacidad del documental de representar la realidad de una manera fiel. Aunque Stella Bruzzi reconoce que el documental no presenta una mirada totalmente objetiva, ya que nunca presentará la realidad tal como es, no cree que haya fracasado como un medio legítimo y válido (10). Es más, Bruzzi aduce que el documental facilita un intercambio performativo entre los cineastas y los sujetos:

It is perhaps more generous and worthwhile to simply accept that a documentary can never be the real world, that the camera can never capture life as it would have unraveled had it not interfered, and the results of this collision between apparatus and subject are what constitutes a documentary (10).³

Aquí se destaca la relación dialéctica entre el videasta/videocámara y los sujetos. La colisión entre ellos es lo que produce el intercambio performativo. *Nguné Elii* relata esta colisión entre el videasta y el sujeto dentro de un contexto cotidiano donde se dialoga sobre el rol del eclipse en la comunidad.

El mencionado encuentro entre el videasta y el sujeto en *Nguné Elii* se manifiesta en diferentes actos performativos. Por ejemplo, al comienzo del video se cuentan los

³ “Puede ser más generoso y valioso aceptar que el documental nunca será el mundo verdadero, y que la cámara nunca captará la vida realizada como si la cámara no interfiriera. Los resultados de de esta colisión entre el aparato y el sujeto son los que constituyen un documental.”

momentos antes del eclipse lunar cuando la comunidad está mirando imágenes de sí misma bailando en la pantalla. Luego, el video muestra una imagen de un eclipse y, de repente, todos se ven pintándose el rostro. La comunidad recreó estos momentos después de haber grabado todas las otras escenas del video (Carelli). Mediante estos momentos recreados para el videasta, la comunidad relata su experiencia de lo que había acontecido antes y durante el eclipse mediante la acción recreada y la memoria colectiva, la cual, según Joseph Roach, contribuye a la producción del comportamiento restaurado (48). El hecho de que en *Nguné Eliü*, y en este ejemplo específico, no esté siempre claro si lo que ocurre en pantalla es una acción recreada o realizada sin la dirección del videasta, no es relevante para este análisis ya que los actos performativos constan de actos repetidos de una manera distinta cada vez. Por lo tanto, a pesar de que una escena sea recreada y no “espontánea,” sigue siendo una acción única que es en sí una forma de transmisión y transformación cultural realizada mediante la interacción entre los sujetos y el videasta/videocámara.

Este encuentro performativo sigue manifestándose a lo largo del video. Por ejemplo, en una escena, un hombre explica que después del eclipse es necesario despertar los artículos de la casa. Él procede a ello haciendo que el televisor se “despierte” al tocarlo con la mano. Como resultado, el televisor se enciende de repente, y muestra unas noticias nacionales. El hombre se sonríe y le dice a la videocámara “¡Ay, le pegué y despertó! ¡Despertó de verdad!”⁴ Evidentemente, surgen varias preguntas: ¿Será que el

4 La lengua hablada del video es Karib. La versión institucional de *Nguné Eliü* disponible en la Universidad de Calgary contiene subtítulos solamente en inglés. Otra versión, adquirida de *Vídeo nas Aldeias* en Olinda, Pernambuco, Brasil, la cual es parte de una serie de compilaciones utilizada en este estudio, ofrece subtítulos en inglés, italiano, portugués y español. Las citas en este estudio provienen de los

televisor se encendió solo, tal vez con la ayuda de una intervención mística? ¿O tal vez el videasta y el hombre se pusieron de acuerdo en usar a escondidas el control remoto? Si, por un lado, uno se sintiera atraído/a por la idea de la intervención mística y una conexión entre la televisión y las creencias de la comunidad indígena, sería indudable que tal reacción tendría un origen colonizador con su tendencia al exotismo. Por otra parte, pensar en el posible uso del control remoto resaltaría el lado ingenioso, cómico y entretenido de la estratagema. A pesar de estos interrogantes que podrían presentarse en las audiencias receptoras, tal como fue mi caso, el video no le ofrece a las espectadoras/es respuesta alguna. Por medio del encuentro entre el videasta y el sujeto, puesta en escena cuando el sujeto le habla directamente a la videocámara, se destaca una relación interactiva. Esta interacción se hizo aún más atrayente para mí después de enterarme en una entrevista con Carelli de que fue el videasta quien usó el control remoto para encender el televisor.

A lo largo de *Nguné Elü* se subraya la presencia del videasta como testigo en varias escenas en las cuales se muestran los bailes y las entrevistas de los miembros de la comunidad. En una escena, un grupo de mujeres entra en una casa, bailando y cantando, y una mujer mira hacia el videasta, humorísticamente sacándole la lengua, mientras sigue sonriendo y bailando. En otros ejemplos, el videasta contribuye a lo que dice el sujeto, haciéndole preguntas o confirmando detalles sobre las actividades. En este sentido, el video relata un nivel de intimidad y familiaridad entre el videasta y los sujetos, quienes

reconocen su presencia por medio de comunicaciones verbales y físicas, tales como gestos faciales y el contacto con los ojos.

El manejo de la videocámara también sirve para enfatizar la relación entre los sujetos y el videasta, principalmente por el uso de tomas de acercamiento y por la manera en que la videocámara panea. En una escena, dos hombres, uno mayor que el otro, se están preparando para participar en un baile mientras conversan con el videasta y luego entre sí. El menor explica “¡Caramba! No debemos colocarnos la rodillera con las manos sucias. Quedaría blanquita si mi mano no estuviera con pintura de urucú.” Mientras el hombre habla, la videocámara se sitúa ligeramente en ángulo contrapicado, o desde abajo, y primero capta una toma de acercamiento de la rodillera blanca, mientras el hombre la usa para envolverse la rodilla. Después, la videocámara se queda en la misma posición de contrapicado pero ahora se sitúa cerca del rostro del hablante. A pesar de explicar que no se debería poner la rodillera de tal manera, porque se mancha con la pintura roja, el hombre continúa enrollándose la rodillera blanca, dejando al videasta captar este acontecimiento raro. El acto restaurado de enrollarse la rodillera blanca se revela simultáneamente repetido y único, puesto que, según el hablante, la mancha no es algo habitual ni común.

En las siguientes tomas, la videocámara sigue filmando cómo los hombres se preparan, enfocándose en el hombre anciano, quien se está pintando el pecho con círculos rojos. La toma de acercamiento de los círculos en el pecho panea hacia el rostro para captarlo hablando sobre la pintura: “Es así como el campeón de lucha se pinta para que lo admiren al verlo correr.” La aproximación de la videocámara hacia el anciano mientras está hablando sitúa al videasta en una posición de observador íntimo. A pesar de que

ninguno de los dos hombres mira hacia la videocámara, sigue siendo evidente que ellos le dirigen la palabra al videasta, o al testigo, a quien le permiten filmar con proximidad.

El contenido de la conversación entre los hombres también indica el carácter de sus interacciones con el videasta. En la misma toma, los dos hombres hablan entre sí sobre un asunto muy personal, el envejecimiento que le dificulta al anciano cantar:

EL ANCIANO. Ay mi garganta.

EL HOMBRE. Papá, su garganta no está aguantando más. Su canto está
ronco.

Mientras conversan, el videasta se sitúa cerca de los hombres y emplea tomas de acercamiento para observar la interacción, enfatizando su posición de proximidad. En estas tomas, la videocámara se sitúa ligeramente en contrapicado y panea, moviéndose hacia los dos lados para seguir a los hombres mientras se hablan y se pintan. La videocámara se aproxima para mostrar los círculos rojos que el hombre está pintando en la espalda del anciano. En esta escena, el videasta se queda callado y los hablantes no reconocen su presencia, aunque permiten que ocupe su posición privilegiada como testigo y observador íntimo.

En estos casos, las tomas de acercamiento y el diálogo indican un cierto nivel de familiaridad entre los sujetos y el videasta sin que éstos le hablen directamente. En contraste con este caso, en el cual el videasta se queda callado, la interacción se revela explícitamente en otras escenas, y el videasta se hace presente por medio de la comunicación verbal. Por ejemplo, dos jóvenes, un hombre y una mujer, participan en una actividad en la cual se hacen vomitar después de beber un líquido hecho de una raíz. Otra vez, la videocámara utiliza tomas de proximidad aunque en este caso la presencia

verbal del videasta hace resaltar su rol de observador íntimo y participe en la actividad. Primero, la toma capta al hombre mientras prepara la bebida, sudando a causa del calor del fuego que calienta el líquido. Cuando el joven toma el líquido, la videocámara se sitúa cerca de su rostro, y luego se distancia ligeramente en preparación para la regurgitación. La videocámara panea para seguir al hombre mientras éste anda de un lado a otro, sin mirar hacia el videasta, hasta comenzar a vomitar. En ese momento, la toma cambia y se acerca para captar el acto detalladamente y retratar la experiencia del joven. Después, el videasta inicia una conversación con la mujer, preguntándole si va a hacer lo mismo al día siguiente e identificando la raíz usada para la bebida:

VIDEASTA. ¿Ya vomitaste?

JOVEN MUJER. Todavía no, mañana conseguiré. Ayer fui arañada.

VIDEASTA. Ya te han arañado. ¿Qué raíz has usado?

JOVEN MUJER. La misma que mi hermano está tomando.

VIDEASTA. Ah, es la de kanhiheku.

Cuando ella responde a las preguntas, la videocámara encuadra solamente su rostro, mientras ella sonríe con timidez y mira hacia el videasta. Después, la escena vuelve al hombre, quien ha acabado de vomitar, y se le ve desde el pecho hacia arriba, con el cuerpo sudado:

VIDEASTA. ¿Y después, te sentirás mejor?

JOVEN HOMBRE. Claro que sí.

El hombre no mira hacia la videocámara, aunque responde a la pregunta del videasta. A pesar de que él no dice porque se hizo vomitar, ni porque le hará sentirse mejor después,

el uso de la videocámara y la interacción verbal permiten que el videasta funcione como participante en la actividad.

Como se nota en las tomas descritas anteriormente, el video no provee información explícita acerca de los motivos del acto de vomitar ni de otras actividades tales como el baile, las canciones, el despertar los artículos de la casa y la pintura corporal. En cambio, el videasta les hace preguntas a los partícipes sobre la creencia de la comunidad en que la luna menstrua. Al no postular ninguna respuesta definitiva, el video crea un espacio en que diferentes voces se pueden articular y en el cual la identidad no tiene que ser impuesta desde afuera, sino que puede ser formada por quien la vive como una herramienta de comunicación. En este sentido, *Nguné Eliü* conlleva implicaciones acerca del contexto histórico de Brasil, en el cual la expresión de la identidad indígena ha sido un instrumento central de los movimientos autóctonos.

El concepto de la identidad como algo manejable y variable ha sido de interés especialmente con el recién documentado aumento de la población indígena en la región.⁵ Según el censo nacional, entre el año 1990 y 2000, el número de personas que se identificaron como *índios*, o personas indígenas, se duplicó de 350,000 a 700,000 (Rabben, 31).⁶ Como resultado, se ha puesto en duda un discurso frecuente, notablemente diseminado durante el siglo XX, que había promulgado la extinción inevitable de los indígenas (Rabben, 9). Por su énfasis en la desaparición fatal de los grupos autóctonos, este discurso tiene connotaciones paternalistas, ya que ha promovido y legitimado la

5 Para más información ver Seth Garfield (2001), Mercio Gomes (2000), Tracy Devine Guzmán (2005), Linda Rabben (2004), Jonathan Warren (2001).

6 A diferencia de México, la palabra *índio* en Brasil no tiene connotaciones peyorativas sino que se refiere a una persona indígena.

supuesta necesidad de protección de los indígenas por parte del estado. De hecho, tales discursos han fomentado la incorporación de los grupos indígenas en la sociedad brasileña con el fin de civilizarlos e integrar sus rasgos valiosos a la cultura, además de poder controlar y explotar sus tierras. Una manera de identificar la existencia concreta de este discurso es a través de la política, es decir, al examinar las relaciones históricas entre el estado y los indígenas.

El estado brasileño intentó transformar al *indio* en un objeto de paternalismo, puesto que se consideraba a los indígenas como incompetentes y vulnerables ante la modernización, y como entidades que necesitaban la protección y ayuda estatal para evitar su extinción. Esta perspectiva se vincula con el *Serviço de Proteção aos Índios* (SPI), un departamento gubernamental establecido en 1910 para proteger a los indígenas en Brasil y “rescatarlos de la opresión y de la explotación” (Hemming, 1). Liderado por el ingeniero militar Cândido Mariano de Silva Rondon, el SPI estableció numerosos puestos a lo largo del campo brasileño que tenían como función atraer a los indígenas geográficamente aislados para que entraran en contacto con los funcionarios. De esta manera, el SPI les dio provisiones no indígenas, tales como herramientas, medicina y comida, a los grupos para iniciar procesos de aculturación y una relación de dependencia frente al estado (Carneiro, 107). Además de estos puestos de atracción, el código civil de 1916 define a los grupos indígenas que residen en el territorio de Brasil como “relativamente incapaces” y dependientes del estado; este es el mismo estatus concedido a menores entre dieciséis y veintiún años (Garfield, *Indigenous* 25). De modo interesante, y también perturbador, los grupos indígenas tuvieron que aguantar este estatus hasta la

nueva Constitución de 1988 (Allen, 155). Sin embargo, el paternalismo hacia los indígenas ha persistido.

Durante la época del *Estado Novo* del Presidente Getúlio Vargas (1937-1945), la noción del *índio* sirvió como un símbolo del desarrollo económico e industrial del país. El Presidente Vargas promovía la incorporación de los grupos indígenas en la sociedad brasileña con el fin de civilizarlos e integrar sus rasgos valiosos a la cultura, además de poder controlar y explotar sus tierras.⁷ Después de la presidencia de Vargas los valores del *Estado Novo* persistieron, y la campaña a favor de la industrialización y modernización del país continuó, así como la apropiación de lo indígena. Como resultado, el *índio* fue un objeto del paternalismo ya que se consideraba a los indígenas como incompetentes y vulnerables ante la modernización, como entidades que necesitaban la protección y ayuda del estado para que no se extinguiera (Garfield, *Indigenous* 25). Como resultado de la aproximación proteccionista, se fundaron varios parques nacionales para proteger el territorio indígena. El parque conocido como el Parque Nacional de Xingu, fundado por el estado brasileño en 1961, es el territorio de los grupos indígenas de las cuatro familias lingüísticas de Brasil, incluso el Kuikuro: Tupi, Arawak, Karib y Gê (Garfield, *Nationalist*, 139). Aunque obviamente esta última iniciativa tuvo un impacto positivo, tales como la protección del medio ambiente y de las culturas indígenas, no hay que ignorar las conexiones que tiene con el paternalismo.

⁷ Durante la misma época en México, los indigenistas, tales como José Vasconcelos y Diego Rivera eran personas de diversos campos profesionales que buscaban incorporar a los indígenas en la sociedad mexicana a través de un proyecto nacionalista de asimilación.

Aunque todavía existe el paternalismo, no solamente en Brasil sino también en los medios de comunicación extranjeros, el aumento en el número de personas indígenas, así como sus reconocidos procesos de organización política han cuestionado este discurso de una manera significativa, a la vez que prueban la relevancia que la identidad tiene hoy en día, especialmente la decidida por uno mismo.⁸

Aparte de la importancia de la auto-identificación, la identidad como una herramienta de comunicación también es pertinente al contexto de los indígenas en Brasil. Como es común en otras partes del mundo, los indígenas han sido el enfoque de numerosos filmes y videos producidos por la mirada investigadora.⁹ Sin embargo, en Brasil los grupos indígenas también han trabajado para tomar control de su imagen y de cómo ésta se presenta al público. Durante los años cincuenta y sesenta del siglo veinte, los grupos autóctonos comenzaron a utilizar sus propias imágenes, sus identidades como *indios* y primeros habitantes del territorio, para participar en la sociedad brasileña, inclusive en la política, y luchar por sus derechos civiles. De varias maneras, los

8 Un ejemplo de tal visión paternalista se ve en el artículo del periódico canadiense el *Vancouver Sun*. El título del artículo es "Logging threatens Isolated Tribe" y se ve con una fotografía de dos personas indígenas apuntando arcos hacia la posición de la cámara, la cual parece estar en un avión. La fecha de publicación es sábado el 31 de mayo, 2008, y está en la página A13. La fotografía es acompañada de una descripción: "Members of an indigenous tribe, their bodies painted in bright red, aim bows and arrows at an overhead aircraft in Brazil." [Miembros de un tribu indígena, sus cuerpos pintados de rojo, apuntan arcos y flechas hacia un avión en Brasil"]. Jose Carlos dos Reis Meirelles del FUNAI, *Fundação Nacional dos Índios*, dice lo siguiente en cuanto a la tribu: "All I care about is protecting them, keeping them in their isolation." Según el artículo, se están distribuyendo las fotos para educar al mundo sobre los riesgos que este grupo, y otros grupos autóctonos de Brasil, corren hoy en día a causa de la deforestación masiva de la región amazónica. Este artículo contribuye a la aproximación paternalista que apoya la idea del aislamiento de los indígenas, y en consecuencia disminuye la capacidad de acción de estos grupos, suponiendo que por causa de su propia debilidad los indígenas no podrían sobrevivir relaciones con los no indígenas. Siendo que la función de FUNAI es proteger a los indígenas, el que ellos no sobrevivieran este contacto sería una debilidad de este organismo y no del grupo indígena en sí.

9 Para más información sobre la relación histórica y contemporánea entre las poblaciones indígenas del mundo y la investigación, ver Linda Tuhiwai Smith (2006). Para más información sobre este tema en un contexto específicamente latinoamericano, ver Juan Salazar y Amalia Córdova (2008).

indígenas empezaron a afirmar su identidad a través de las estrategias de resistencia contra la dominación externa derivada del estado. Notablemente, las estrategias provinieron de las mismas instituciones y doctrinas, tales como el estado y sistemas educativos, que pretendían oprimir a los indígenas y asegurar su subordinación (Garfield, *Indigenous* 16). Asimismo, los *índios* comenzaron a utilizar el portugués, la lengua de los colonizadores, aprendieron los procesos políticos, y constituyeron alianzas con varias organizaciones no gubernamentales para defender sus culturas y modo de vida, controlando, hasta cierto punto, cómo ser representados a la sociedad brasileña y al mundo.

Laura R. Graham presenta un caso que expone la importancia de la lengua en la expresión de la identidad indígena en su artículo “How Should an Indian Speak? Amazonian Indians and the Symbolic Politics of Language in the Global Public Sphere” en el libro *Indigenous Movements, Self-Representation, and the State in Latin America*, editado por Kay B. Warren y Jean E. Jackson. La autora describe cómo activistas y antropólogos no indígenas han criticado la autenticidad de varios representantes indígenas en Brasil porque hablan portugués, en vez de las lenguas indígenas de sus comunidades. Ella subraya que en el contexto global el *performance* indígena es recreado e híbrido, lo que, en cierta forma, refleja el uso del portugués por parte de los representantes (184). Sin embargo, a veces tal hibrididad va en contra de nociones establecidas y aún romanticizadas de lo indígena. Además, en muchos casos es imprescindible que los grupos indígenas incorporen aspectos de la cultura dominante para evitar la explotación y para negociar con el gobierno y la sociedad no indígena (212).

En otro ejemplo, en la portada del libro de Seth Garfield, *Indigenous Struggle at the Heart of Brazil: State Policy, Frontier Expansion, and the Xavante Indians, 1937-1988*, publicado en 2000, se ve una foto del activista indígena Xavante Celestino Tsererob'o, proveída por *O Globo*, un periódico prominente de Río de Janeiro, Brasil. Esta foto también se encuentra en la página ciento trece del libro, junto con una serie de fotos de indígenas. El libro incluye una leyenda que describe a Tsererob'o al llegar a Brasilia, la capital federal, en el año 1980, a una reunión con funcionarios del Estado. La leyenda se refiere a la apariencia supuestamente contradictoria de Tsererob'o, quien se veía con garrote y la pintura tradicional de guerrero, cargando un maletín:

Celestino descends on FUNAI headquarters in Brasilia, 1980... To "lobby" government officials, Celestino arrives with traditional war paint and club, as well as an attaché case. The media... served as an important ally for indigenous peoples in disseminating their struggles (113).¹⁰

De una manera implícita, la foto y la leyenda demuestran cómo las nociones sobre la indigeneidad, o lo que significa ser indígena, pueden ser incorporadas en una identidad y en un medio organizativo para promover la movilización y participación social y política. Además, la foto y la leyenda hacen explícito cómo los medios de comunicación, inclusive los más masivos, tales como el periódico *O Globo*, puede aliarse con los grupos

¹⁰ "Celestino llega a la oficina central del FUNAI en Brasilia, en 1980... Para ejercer presión a los funcionarios del Estado, Celestino llega con la pintura tradicional de guerrero y garrote. Los medios... sirvieron como una alianza importante para las personas indígenas en la diseminación de sus causas." FUNAI se refiere a la *Fundação Nacional dos Índios* formado en el año 1967. Reemplazó lo que se llamaba el *Serviço da Proteção dos Índios*, establecido en 1916 con el objetivo de contactar y controlar a los grupos autóctonos de Brasil.

indígenas, y contribuir, aunque de una manera limitada, a la diseminación de sus causas y objetivos a la sociedad brasileña y al mundo. En este sentido los indígenas negocian su identidad con varias entes no indígenas, utilizando marcas conocidas tal como la pintura tradicional de guerrero, para ser partícipes activos en los ámbitos sociales y políticos. En este caso, la identidad es manejable y articulada en relación con objetivos específicos, tales como la participación política, entre otros.

Por fortuna, últimamente varios grupos indígenas no han tenido que depender de terceros o de intermedios tales como *O Globo*, para acceder a los medios y comunicarse con un público mayoritario. Desde los años noventa, cuando *Video nas Aldeias* comenzó con los primeros talleres, el video indígena en Brasil, como un modo de interacción, ha llegado a ser un elemento clave para la organización autóctona en Brasil, no solamente porque contribuye a la comunicación de las causas indígenas a la sociedad brasileña y al mundo, sino también porque provee un medio para el fortalecimiento y la transformación de la cultura (Carelli). El video indígena se caracteriza por la capacidad de facilitar la comunicación intercultural entre diferentes grupos indígenas a través de la distribución de videos entre aldeas. Esta distribución se realiza mediante los talleres de video organizados por *Video nas aldeias*. Estos talleres no solamente enseñan los usos del video y las técnicas de redacción sino también incorporan la oportunidad de mirar videos realizados por comunidades de distintas regiones en Brasil. En el caso de que se hablara otra lengua, el video contendría subtítulos (Carelli). Así, el video ofrece un medio para facilitar el intercambio cultural.

El video también se caracteriza por la exploración cultural y la auto-reflexión, como explica el videasta indígena Isaac Pinhanta: "Aí eu comecei a perceber que o vídeo

podía servir para discutir a nossa cultura, organizar a escola, pensar em todo nosso sistema de vida” (15).¹¹ En este sentido, el medio se transforma en una herramienta para el manejo y la articulación de identidad. Esta transformación implica un cambio en el paradigma dominante; es decir, los que han sido excluidos del proceso de producción, y en muchos casos de la representación de su propia imagen, ahora son participantes y creadores.

Este punto es relevante al examinar el desarrollo histórico del documental en Brasil, el cual se vincula con la política y la antropología. Aunque *Nguné Eliü* no cabe totalmente en la categoría del documental, éste ha sido un instrumento en la explotación de los *índios* en Brasil.¹² Según Patrícia Monte-Mór, el documental y la investigación antropológica tienen una historia de contactos:

Coletando materiais de pesquisa para os museus e coleções etnográficas européias do século XIX, viajantes, exploradores e pesquisadores passavam a registrar também hábitos e costumes, gestos e expressões dos diferentes povos (97).¹³

11 “Yo comencé a percibir que el video podía servir para discutir nuestra cultura, organizar la escuela, pensar en nuestro sistema de vida.”

12 Según Bill Nichols, los sujetos en un documental se comportan como si no hubiera una cámara: “they [los sujetos] continue to conduct their lives more or less as they would have done without the presence of a camera” (5). En *Nguné Eliü*, esta declaración no es pertinente ya que algunas escenas son recreadas para la videocámara. Además, este capítulo ha mostrado que en algunos casos los sujetos interactúan con la videocámara y se comportan mediante tal interacción, mostrando que no ignoran la presencia del aparato.

13 “Coleccionando materiales de investigación para los museos y colecciones etnográficas europeas del siglo XIX, viajeros, exploradores e investigadores pasaban a registrar también hábitos y costumbres, gestos y expresiones de los diferentes pueblos.”

Además, durante los años cincuenta del siglo XX, el documental en Brasil, en varios casos, fue un instrumento para promulgar el discurso paternalista “com o sentido de sugerir novas formas de atuação da política protecionista a ser desenvolvida pelo Serviço de Proteção aos Índios” (Monte-Mór, 105).¹⁴ Por lo tanto, la imagen ya mencionada de Tsererob’o en el camino hacia la reunión política, visto con maletín y marcas indígenas, desmonta la mirada paternalista e investigadora, y cuestiona profundamente la descripción impuesta desde afuera de los *índios* como “relativamente incapaces.” Asimismo, el video indígena en Brasil no solamente puede desarmar estas representaciones restrictivas y romanticizadas de los indígenas, sino que también funciona para articular otras miradas y nuevos discursos.

Actualmente, la producción indígena en Brasil consiste en la re-apropiación de la imagen del *índio*, lo que resulta en la inversión de las dinámicas de poder, para que los indígenas controlen la representación de su propia imagen. No obstante, la producción de videos en las comunidades autóctonas no se realiza en un contexto aislado y tampoco sin retos. No todos los grupos indígenas tienen acceso directo y libre a los recursos requeridos y, por eso, es necesario establecer alianzas con varias organizaciones para facilitar la producción de video.

Vídeo nas Aldeias es una organización no gubernamental que recibe apoyo financiero de la venta de videos y también de agencias extranjeras tales como la Fundación Ford y NORAD (*Norwegian Agency for Development Cooperation*). La ONG

14 “...con el sentido de sugerir nuevas formas de actuación de la política proteccionista a ser desarrollada por el Servicio de protección de los indios.”

utiliza los fondos para producir no solamente videos indígenas sino también videos que prueban a estas mismas agencias el valor y éxito del proyecto, negociando su propia existencia. Recientemente, el Ministerio de Cultura del Estado brasileño comenzó a apoyar el proyecto, cuya meta ha llegado a ser la capacitación de videastas indígenas, proveyéndoles los recursos necesarios para la producción de video:

Criado em 1987, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de um produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.¹⁵

Vídeo nas Aldeias fue fundada como una organización no gubernamental por Vincent Carelli y Mari Corrêa, cineastas brasileños, en el año 2000, trece años después de la primera colaboración audiovisual entre Carelli y un grupo Nambikwara (Carelli). A finales de los años noventa, se formaron los primeros talleres en los cuales les enseñaron a los participantes los procesos de redacción y producción. Actualmente, los videos son distribuidos entre las comunidades indígenas y estrenados en la televisión nacional, tal como en el canal TV Cultura, pero también pueden llegar a públicos internacionales

15 "Creado en 1987, *Vídeo nas Aldeias* (VNA) es un proyecto precursor en el área de producción audiovisual indígena en Brasil. El objetivo del proyecto fue, desde el inicio, apoyar las luchas de los pueblos indígenas para fortalecer sus identidades y sus patrimonios territoriales y culturales, por medio de recursos audiovisuales y de una producción compartida con los pueblos indígenas con los cuales el VNA trabaja." Esta cita proviene del sitio Web de *Vídeos nas Aldeias*: www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1.

mediante su exhibición en museos, festivales de cine e instituciones educativas. Estos canales se usan como una manera de demostrar el éxito del proyecto y para conseguir fondos.¹⁶ Hasta ahora, *Video nas Aldeias* ha colaborado con numerosas producciones. Según el sitio Web, hay veinte tres aldeas en Brasil que están participando actualmente en realizaciones de video. Una lista de las aldeas así como los videos están en este sitio. Las obras tratan de una plétora de temas, tales como la lucha por el reconocimiento de reservas indígenas en *Vamos à luta*, del año 2002, y el impacto del video en los videastas y las comunidades en *Tem que ser curioso*, del año 1997, entre otros.¹⁷

Los videos sirven varios fines. Primero, se consideran herramientas políticas que cuestionan la política del Estado y las actitudes de la sociedad en general sobre los indígenas, educando al público tanto indígena como no indígena sobre las diversas culturas autóctonas de Brasil (Aufderheide, *You* 32). Segundo, como explicitan Vincent Carelli y Dominique Tilkin Gallois, antropóloga de la Universidad de São Paulo, el video sirve como una herramienta para la comunicación intercultural:

O vídeo representaria um instrumento de *comunicação* e um veículo de *informação* apropriada ao *intercâmbio* entre grupos que não só mantêm tradições culturais diversas, mas desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os brancos (206).¹⁸

16 Para más información sobre TV Cultura, ver el sitio Web www.tvcultura.com.br.

17 Esta información se encuentra en el catálogo del sitio Web de *Video nas Aldeias* en inglés y portugués, www.videonasaldeias.org.br.

18 "El video representaría un instrumento de comunicación y un vehículo de información apropiada al intercambio entre grupos que no solo mantienen tradiciones culturales diversas, sino que desarrollaran formas diferenciadas de adaptación al contacto con los blancos." *Cursiva en el original.*

Ellos también explican que el video, además de ser una forma de comunicación intercultural, facilita el intercambio de diferentes “estrategias” y nuevas formas de “acción,” empleadas por las comunidades indígenas (211). Por último, al nivel local el video es un medio imprescindible por el cual se exploran y se debaten los conceptos acerca de la propia cultura. Por ejemplo, en *Nguné Eliü*, cada hablante describe cómo participa en el eclipse y expresa su propia interpretación del evento. De esta manera, las comunidades, tal como la Kuikuro, que participan en la producción de video también participan en los procesos de representación, decidiendo cómo se verán en la pantalla y cómo se representarán sus culturas al público.

Sin embargo, el poder de representarse no existe sin controversia. Por ejemplo, Carelli relata cómo un grupo indígena en Canadá no quiso mostrar un video de Brasil por causa de la presencia de la desnudez, reclamando que no era apropiado para un público de jóvenes y niños. Carelli describe cómo el video *Espirito da TV (Espíritu de la TV)*, filmado en el año 1990, fue rechazado por un distribuidor canadiense quien lo juzgó políticamente incorrecto, porque muestra la discusión de una comunidad mientras se ve borracha en la pantalla durante una ceremonia (Carelli, *Moi* 26).

En otro ejemplo, el video *A festa da moça (La fiesta de la moza)*, filmado por el mismo Carelli en el año 1987 en colaboración con una comunidad Nambikwara, del estado del Matto Grosso, presenta al grupo durante una ceremonia femenina iniciática. El grupo se critica a sí mismo, diciendo que su ropa parece demasiado occidental, y decide no solamente recrear la ceremonia con pintura corporal sino también incorporar otros detalles tradicionales, como perforaciones de la nariz y el labio, que habrían sido abandonados hace unos veinte años (Caixeta de Queiroz, 45). Este ejemplo se relaciona

con lo que Schechner llama el comportamiento restaurado. Como un elemento central a los actos performativos, este tipo de comportamiento repetido es reflexivo y puede ser “guardado, transmitido, manipulado y transformado” a través de la repetición (Schechner 102). Sin embargo, la repetición inherente en el *performance* nunca es exacta. Por lo tanto, el comportamiento restaurado y la repetición imprecisa permiten variaciones tales como las que esa comunidad hizo al reincorporar los detalles usados en el pasado. Esa repetición de los actos performativos, tales como en *La fiesta de la moza*, que según Schechner transmiten y transforman la cultura, son partes integrales a los procesos de la construcción y la representación de la identidad. Las comunidades que realizan videos participan en estos procesos reflexivos, en los cuales se delibera sobre la cultura y las formas de representarla. De tal manera, es evidente que el video ha dado una oportunidad para la renovación cultural y que es, entonces, otra herramienta con la cual se (trans)forma la identidad.

No obstante, con referencia específica a *La fiesta de la moza*, Scott Mackenzie, en su artículo “Mimetic Nationhood: Ethnography and the National,” publicado en el libro *Cinema and Nation*, reclama que el uso del video impone la cultura colonial occidental en las culturas indígenas. Este investigador propone que la recreación de la ceremonia en el video y la recuperación de los detalles tradicionales reflejan cómo la imagen exótica del *indio*, construida por la cultura colonial, ha adoctrinado a los grupos autóctonos (255). Además, este crítico sostiene que los talleres en que se enseñan los aspectos básicos de la producción afectan la capacidad de los grupos indígenas de producir una obra auténticamente indígena, instruyéndolos en las convenciones occidentales (255). Según esta perspectiva paternalista, los indígenas son incapaces de negociar sus propias

identidades con respecto a las de los no indígenas y, por eso, necesitan orientación y protección. El razonamiento de Mackenzie presupone que los grupos indígenas no pueden producir un video sin ser víctimas de una doctrina colonizadora, y que pierden la identidad cuando interactúan con manifestaciones y medios de otras culturas, principalmente las dominantes.

En contraste, otra posición que es compartida por los partidarios de la producción indígena, tal como Vincent Carelli, postula que los videos subrayan cómo los grupos indígenas utilizan el medio para hacer lo contrario, esto es, promover la cultura indígena y comunicar la fluidez y las transformaciones culturales que ocurren. Por lo tanto, *Nguné Elii*, así como los videos *Espíritu de la TV* y *La fiesta de la moza*, revelan cómo la producción de video es un instrumento para que se reflexione sobre la propia cultura y su expresión. La capacidad de realizar estos actos reflexivos y ser participante activo en los procesos de representación son algunas de las características del video indígena. En particular, *Nguné Elii* es una obra que explora estos actos reflexivos, proponiendo preguntas sobre lo que significa el eclipse, las cuales, tales como las motivaciones para la pintura, el baile y el rito del vómito, quedan inmersas en la vaguedad.

En la conclusión del video, estas perplejidades tienen una resolución estimulante y provocativa, aunque inesperada. Después de haber mostrado detalladamente las actividades descritas arriba, el video presenta una conclusión imprevista y abierta que no revela ningún significado específico sobre la significación del eclipse. Más bien, el final expone las diferentes perspectivas de los miembros de la comunidad a través de una serie de entrevistas breves. En las siguientes conversaciones, el videasta investiga sobre el

significado del eclipse a través de preguntas sencillas y directas. Los comentarios que recibe ofrecen varios puntos de vista:

VIDEASTA. Mamá.

MUJER. ¿Qué?

VIDEASTA. ¿Por qué la luna entra en eclipse?

MUJER. Es su hija que menstrua. Es por eso que la luna entra en eclipse.

De repente, la toma cambia y muestra a un hombre de plano medio, desde la cintura hacia arriba, que propone otra opinión: “No, la luna es hombre. Es él quien menstrua.” La toma cambia de nuevo y capta a otra mujer quien ofrece una interpretación: “Menstrua cuando está mujer. Es hombre y se transforma en mujer. Por eso la luna menstrua.” Así se comunican las diferentes perspectivas acerca del eclipse dentro de la misma comunidad.

Sin embargo, no todos los miembros tienen una idea clara de las creencias sobre el eclipse. En el próximo ejemplo, el videasta hace la pregunta otra vez a una mujer anciana:

VIDEASTA. ¿Por qué le llamamos al eclipse de “menstruación de la luna”?

ANCIANA. No sé.

El videasta no profundiza la investigación con la anciana. Por último, el comentario de una mujer concluye el video: “¿Por qué le llamarán así? Yo no sé muy bien. La luna es hombre, nacieron dos hombres, Sol y Luna. Después, se transformaron en mujer. ¿Cómo puede ser eso?” Esta pregunta de la mujer constituye la conclusión del video, dejándolo abierto y provocativo.

Por un lado, el video evoca nociones de la supervivencia cultural y discursos de paternalismo que promueven la extinción de los indígenas y que piden que el estado los proteja. Puede ser que este final, supuestamente no concluyente, indique la desaparición cultural, y que la comunidad esté en el proceso de perder su cultura, ya que nadie puede identificar el significado verdadero del eclipse lunar. Por otro lado, existen motivos alternativos del final abierto. Las varias ideas sobre el eclipse podrían corresponder a transformaciones que la cultura experimenta al realizar los mismos actos que nunca son iguales. Además, esta conclusión demuestra las diversas interpretaciones de una expresión cultural que, por una parte, existe al nivel personal e individual y, por otra, es compartida por toda la comunidad. Aunque todos conocen bien las actividades que siguen el eclipse, cada uno tiene una interpretación distinta. Las interpretaciones cambian con el paso de tiempo, y se transforman cada vez que se realizan las actividades relacionadas con el eclipse, así también subrayando cómo la identidad es un proceso constante e interminable.

A pesar de la variedad de preguntas evocadas por la conclusión, el video crea un espacio donde los sujetos dialogan con el videasta por medio de los actos performativos. Así se relatan las interacciones comunitarias y la intimidad cotidiana, también comunicando la diversidad de significados culturales que existen en la comunidad. El video presenta un grupo que escogió el video para grabar su eclipse lunar, y que activamente explora no solamente su propia cultura sino también la representación de su identidad. De este modo, el video consigue abrir un espacio que permite la reflexión y la auto-evaluación; un espacio en que el espectador/a puede repensar los paradigmas

opresivos, cuestionarse a sí mismo e incluso considerar la manera en que forma su identidad y su visión del mundo.

DESDE LA COMUNIDAD AL MUNDO: LOS MODOS INTERACTIVOS DEL VIDEO INDÍGENA

En los capítulos anteriores se presentan lecturas desarrolladas a partir de diferentes conceptos y aproximaciones para explorar la representación de la identidad. Tales conceptos incluyen el tiempo, en su relación con cambios histórico-sociales específicos, y el espacio físico en *Mujeres unidas*, así como los actos performativos en *Nguné Elii*. El análisis destaca las varias estrategias empleadas en los videos para relatar las perspectivas de los sujetos. Para ir más allá de reiterar la identidad en estos contextos, el presente capítulo se enfoca en cómo esta interacción del sujeto con el videasta también refleja los procesos por los cuales los mismos videos interactúan con su entorno, es decir, cómo entran en diálogo con sus propias comunidades y con el mundo global.

Mujeres unidas y *Nguné Elii* son videos que no solamente contribuyen a la vida cotidiana de los propios grupos mediante la organización comunitaria y la exploración cultural, sino que también alcanzan públicos globales para articular diversas perspectivas sobre la indigenidad. Al nivel local, los videos cumplen con diferentes funciones que son específicas a la comunidad, tales como el fortalecimiento de la cultura y el intercambio de información, entre otras. Al nivel global, sus funciones también son variadas aunque, principalmente, esperan educar al público sobre las diversas perspectivas de los indígenas.

En el contexto internacional de distribución, los videos son clasificados y estrenados bajo el título de obras indígenas, y son asociadas a lo que se conoce globalmente como el "cine indígena." Esta clasificación es tan extensa, diversa y difusa

que no resulta productivo entrar en el debate sobre una definición.¹ Aunque un análisis de la clasificación de cine indígena no resulta valioso aquí debido al alcance restringido de este estudio, es interesante reconocer que tal categoría es lo que vincula *Mujeres unidas* y *Nguné Elü* en el contexto internacional de distribución. A la vez que une estas obras entre sí y con otras, la categoría conlleva una posible tendencia homogeneizadora que escondería la diversidad de las obras indígenas. Ambos videos han recibido el elogio de varios premios. Por ejemplo, según el sitio Web de *Video nas Aldeias*, *Nguné Elü* ha ganado cinco premios en festivales de cine y/o video en Brasil.² Aunque el sitio Web de Promedios no tiene información acerca de *Mujeres unidas* en particular, incluye una lista de los festivales donde se estrenaron otros videos así como las universidades donde se han presentado.³ En cambio, el sitio Web estadounidense del *Chiapas Media Project* especifica los festivales donde se estrenó *Mujeres unidas*.⁴ Estas listas son extensas y

1 Como he mostrado en la introducción, la definición del cine indígena propuesta por Stephen Leuthold, así como las de Pamela Wilson y Michelle Stewart, se basa en la identidad indígena de la/s persona/s quienes realizan una obra. Sin embargo, por causa de la amplitud de este acercamiento, es posible que surjan conflictos. Ya que obras clasificadas como indígenas pueden ser producciones colaborativas entre videastas/cineastas indígenas y no indígenas, se podría cuestionar la autenticidad y participación autóctonas. Patricia Aufderheide explica sobre la crítica que ha recibido Vincent Carelli al estrenar los videos colaborativos, tales como *A festa da moça*, a públicos globales, los cuales lo han acusado de hablar por los indígenas en vez de fomentar una estética autóctona auténtica (Aufderheide, *You* 29). Entonces, aunque se clasifica una obra como indígena no quiere decir que haya un consenso.

2 La lista de los premios se encuentra en este sitio Web, www.videonasaldeias.org.br. Los premios incluyen: Prêmio Chico Mendes de melhor documentário no Cine Amazônia (2004), Prêmio Oficinando na Mostra do Filme Livre, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (sin fecha), Prêmio da ABD de melhor documentário, 10ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Rio de Janeiro (2005), Melhor Vídeo no II Festival de jovens realizadores de audiovisual do Mercosul, (2005), Troféu Unesco na XXXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia (2005).

3 Este sitio Web contiene información en inglés, español y francés, www.promediosmexico.org.

4 La lista de los estrenos se encuentran en este sitio Web, www.chiapasmediaproject.org/cmp/carcoles/women-synopsis.html. Los estrenos incluyen: Contra El Silencio Festival de video documental, Ciudad de México (2000), ImagineNative Aboriginal Media Arts Festival, Toronto, Canadá (2000), Taos Talking Picture Festival, Nuevo México, EE.UU. (2000), Drexel University DUTV, Philadelphia, Pensilvania, EE.UU. (2001), Free Speech TV, Boulder, Colorado, EE.UU. (2002), Skábmagovat Film Festival, Finlandia (2006).

muestran cómo las dos obras han alcanzado a públicos en México, Canadá, Guatemala y Portugal, entre otros países.

Como he indicado, aparte de los festivales de cine y video, las obras indígenas se estrenan en otros tipos de eventos internacionales para públicos académicos. En realidad, me enteré del trabajo de Promedios a través de una de las presentaciones que hizo Alexandra Halkin, su fundadora, en el año 2006 en la Universidad de Calgary. En la presentación, Halkin identificó los videos *Mujeres unidas*, *La vida de la mujer en resistencia* (2004) y *La tierra es de quien la trabaja* (2005) como específicamente indígenas y, mediante un preámbulo antes del estreno, los conectó directamente con el contexto zapatista, reconociendo una marca indígena de identidad. Parece que esta marca indígena es común en los circuitos de distribución de videos y, es más, se considera necesaria para asegurar fondos, puesto que le ofrece a los patrocinadores una categoría definida del grupo que se beneficiará del dinero.

Por eso, a pesar de que el grupo que produce un video no necesariamente lo identifica como indígena, cuando el mismo video entra en el circuito de festivales nacionales e internacionales, la denominación autóctona puede ser no solamente útil para la distribución sino también necesaria para el mantenimiento financiero de los proyectos de producción. Indudablemente, este paradigma puede ser problemático por causa de la posible tendencia a homogeneizar a los grupos indígenas de Brasil y México, y también de Latinoamérica en general. Por eso, es importante reflexionar sobre quién tiene el poder de nombrar una obra indígena o no, y los factores que influyen en este proceso.

En el caso de Chiapas, se realizan videos para el beneficio de las comunidades zapatistas cuyos videastas colaboran con Promedios por el uso de la tecnología. Según

Nicolás Defossé, uno de los coordinadores de la ONG en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, los videos pertenecen a la comunidad y son producciones propias. Por eso, él destaca la función de Promedios como proveedor de recursos necesarios para la realización de videos. En este sentido, los videastas tienen el poder de catalogar las obras y decidir el nivel de distribución. Sin embargo, la relación entre Promedios y los videastas se basa no solamente en lo técnico sino también en la negociación, como es el caso de *Mujeres unidas*. Como mencioné en el primer capítulo, según Francisco Vázquez, este video fue realizado para un evento local, y no para la distribución internacional. Después de una serie de discusiones, la comunidad, incluyendo a los videastas, decidieron dejar que Promedios lo estrenara en el circuito de presentaciones y festivales internacionales. Eso muestra la importancia de la negociación, mediante la cual la comunidad actúa para decidir el destino de su propia imagen y de su producción. Además, esta dinámica expone cómo los videastas reconocen la necesidad financiera de distribuir los videos. Aunque puede ser que *Mujeres unidas* no se identifique como una obra indígena dentro de las comunidades, los videastas permiten que se lo nombre así al dejarlo entrar en el contexto internacional de circulación.⁵

Las mismas circunstancias ya descritas influyen en el proceso de distribución de *Video nas Aldeias* en Brasil, ya que la ONG depende de la venta de videos y también del apoyo de agencias externas. Los videos, presentados como obras indígenas, ayudan a probar el éxito del proyecto y a justificar a los patrocinadores la necesidad de su

⁵ Desafortunadamente, cuando yo estaba en Chiapas en septiembre de 2008, la Junta de buen gobierno del Caracol IV no me permitió entrevistar a los que participaron en el video. Como resultado, no es posible decir concretamente cómo ellos clasifican su obra.

existencia continuada. Tal como en el caso de Promedios, los videos se estrenan para educar al público. Sin embargo, debido a la estructura bilateral de Promedios, Alexandra Halkin se encarga de organizar y realizar giras anuales en las cuales presenta el trabajo de los videastas y estrena sus videos en universidades del mundo. *Vídeo nas Aldeias*, aunque no ofrece estas giras anuales, consigue estrenar las obras en otros tipos de eventos internacionales. Por ejemplo, en mayo de 2008, el videasta Karané Ikpeng y los fundadores de *Vídeo nas Aldeias* Vincent Carelli y Mari Corrêa visitaron el *National Museum of the American Indian* en Washington EE.UU, para estrenar videos y facilitar discusiones.⁶ En este caso, el videasta estaba presente para exhibir su propia obra al público y articular sus experiencias de la producción. En contextos como éstos, y bajo la rúbrica del cine indígena, los videos llegan a comunicarse con varios públicos a lo largo del mundo.

El contexto

En particular, los videos entran en diálogo con las especificidades de su entorno, sea al nivel comunitario o regional. *Nguné Eliü* se vincula con el contexto brasileño en el cual el concepto de la auto-identificación es pertinente y la identidad autóctona ha sido una herramienta de comunicación y de lucha política. Los grupos autóctonos han empleado esta herramienta en las negociaciones con la sociedad brasileña. De la misma forma, *Mujeres unidas* se vincula con la sociedad chiapaneca y el movimiento Zapatista. Conocido como liderado por los indígenas, el movimiento ha llegado a incorporar otras causas, tales como la lucha de las mujeres por la igualdad y la de los campesinos por sus

⁶ El museo nacional del indígena americano.

derechos básicos. También ha llegado a ser conocido por el uso de varios medios, tal como la radio y la red mundial, para comunicar su causa y promover la solidaridad con su movimiento a lo largo de México y el mundo. El movimiento Zapatista muestra cómo el Internet, por ejemplo, sirve para diseminar sus objetivos y reunir diferentes grupos para la misma causa (Froehling, 304).⁷ Se podrían considerar los medios audiovisuales y, en particular, *Mujeres unidas* como una parte de este ímpetu de diseminación de información, aunque con un enfoque especialmente comunitario. Por causa de este énfasis local, no es sorprendente que las máscaras como marcas de la identidad zapatista conocidas por el mundo entero no estén presentes en *Mujeres unidas*. Aún así, el movimiento ha utilizado el video, algunos de los cuales sirven para expresarse a una variedad de públicos y conseguir apoyo local, nacional e internacional.

A través de sus vínculos con los contextos específicos, los dos videos subrayan cómo la identidad puede ser creada, utilizada y transformada por quien la vive. En el contexto de la lucha por los derechos, al nivel local e internacional, la expresión de una identidad específicamente indígena, mediante el Internet, la televisión y el video por ejemplo, ha resultado útil y aun necesaria para varios grupos. Aunque son medios derivados de la cultura colonizadora, éstos se emplean hoy en día para resistir contra la opresión. De este modo, los videos *Mujeres unidas* y *Nguné Eli* son muestras de cómo los indígenas se han apropiado de las herramientas, tales como la lengua y la tecnología

⁷ En su artículo "The Cyberspace 'War of Ink and Internet' in Chiapas, Mexico" Froehling aclara que la mayoría de Chiapas está sin acceso a electricidad y otros recursos necesarios para acceder al Internet (291). Este autor expone cómo el Internet no ha sido una herramienta utilizada por las comunidades zapatistas sino por sus partidarios a lo largo del mundo, tales como en EE.UU, Italia y otras regiones de México (301).

de los colonizadores y/o las instituciones dominantes, para luchar por sus causas y redefinir lo que significa ser indígena.

La identidad

Sin embargo, aunque todas sean identidades indígenas, se forman y se expresan de modos diferentes. Por eso, es importante reconocer que resulta infructuoso llegar a una definición clara y delineada del video o cine indígena, y de una identidad indígena, lo que subraya la importancia del concepto de la auto-identificación. Tal maniobra permite que una persona o un grupo se identifiquen como indígena, lo que promueve el cuestionamiento de nociones arcaicas y homogeneizadoras, así como de características identitarias construidas desde el exterior. Como resultado, es un gran reto llegar a definiciones totalmente inclusivas y concretas de lo indígena ya que intrínsecamente las definiciones fluctúan y se modifican con el paso del tiempo. De la misma manera, es difícil llegar a una definición de lo que ha llegado a ser el cine indígena puesto que existe en un proceso de transformación con significados variados que dependen de múltiples factores al nivel individual, político, económico y social. Esta fluctuación podría ser una debilidad ya que la categoría indígena está abierta al uso por cualquiera. Por eso, como se expone en la introducción, las definiciones legales de lo indígena, propuestas por organizaciones internacionales por ejemplo, resultan aun útiles, aunque restrictivas, para que lo indígena no sea una categoría de la que se pueda abusar fácilmente.

La identidad por el contexto y el documental

En el caso de *Mujeres unidas y Nguné Elü*, la clasificación o rúbrica de indígena puede ser relevante en ciertos aspectos. Por ejemplo, como se mencionó anteriormente, la categoría es pertinente al contexto de la distribución internacional. Sin embargo, también

puede ser problemática debido a su tendencia homogeneizadora que niega las especificidades del contexto. Sin embargo, si se promueven estos videos en relación con lo indígena, es claro que realizan su capacidad de transformar lo que significa ser indígena. *Mujeres unidas*, por un lado, muestra las estrategias de un grupo campesino y, por otro, relata algunos aspectos de la realidad de una comunidad zapatista. Esto último es importante porque existe abundante información sobre el movimiento Zapatista de Chiapas, la cual ha sido creada y diseminada por individuos que no son miembros de las comunidades chiapanecas y que es accesible en el mundo entero.⁸ También, existe una plétora de producciones bien distribuidas que tratan el tema de lo indígena desde distintos puntos de vista, pero dichos productores se niegan a incorporar la participación de la comunidad que captan en la pantalla. En el caso de México, son numerosos los documentales conocidos que se enfocan en un Chiapas militarizado y en el movimiento armado de los Zapatistas, tal como *Zapatistas: Crónica de una rebelión* (2004) y *La Guerra de Chiapas* (1993), los cuales fueron distribuidos por el Canal 6 de julio, uno de los medios independientes de México.⁹ En contraste con estas representaciones, los videos producidos por las comunidades zapatistas muestran experiencias de los indígenas de Chiapas que no se enfocan íntegramente en el alzamiento armado, aunque con frecuencia lo mencionan, sino en iniciativas comunitarias que funcionan para mejorar las condiciones de la vida cotidiana. Algunos ejemplos incluyen *Mujeres unidas*, y otros videos tales como *Mujeres por la dignidad* (2004) que promueve la cooperativa artesana

8 Una búsqueda de la palabra zapatista en Google mostró 1.180.000 resultados. También existe numerosas publicaciones académicas sobre el movimiento Zapatista.

9 Para más información, ver www.canalseisdejulio.com.

del mismo nombre. Otro video, *Xulum' Cho* (2002), muestra el trabajo de una cooperativa de mujeres tejedoras, quienes luchan por conseguir un precio justo por sus productos. En este sentido, las obras clasificadas como indígenas entran en diálogo con los discursos ya existentes y cuestionan las asociaciones establecidas entre las comunidades zapatistas y la violencia. De una manera transformativa, los videos contribuyen a los discursos sobre lo que significa ser indígena y/o zapatista en un mundo contemporáneo por su enfoque en la organización comunitaria y en las nuevas formas de ciudadanía participativa imaginadas y vividas por las comunidades indígenas.

En el caso de Brasil, existen documentales muy conocidos que exploran el mundo indígena como si estuviera paralizado en el pasado, además de numerosos reportajes los cuales representan la cultura indígena como un espectáculo exótico. El video *Xingu* (1985) dirigido por Washington Novaes, expone la cultura exótica de las comunidades Kuikuro. El punto de vista predominante en el documental es el del narrador, el mismo Novaes, el cual silencia a los indígenas que salen en la pantalla. Además, la perspectiva colonizadora/paternalista del narrador enfatiza la existencia primitiva de los sujetos representados. En contraste, el video *Nguné Eliü* presenta el proceso transformativo de los significados culturales, mostrando cómo la comunidad participa en la innovación cultural. De esta manera, los indígenas son participantes activos en la transformación y también la representación de su cultura, en lugar de ser el enfoque de una mirada investigadora o del discurso paternalista que ha promulgado su existencia infantil y su inevitable desaparición. Tanto en *Nguné Eliü* como *Mujeres unidas* los sujetos son activos en el sentido de que interactúan con el videasta y el aparato cinematográfico de modos variados en lugar de ser el enfoque de la mirada investigadora.

La financiación

Como ya se ha mostrado en los capítulos anteriores, no se pierde la identidad al estar en contacto con manifestaciones y medios de la cultura dominante, tal como el video. Además de eso, se ha señalado que es posible superar tal dinámica entre patrocinador y beneficiado para que los videos no sean condicionados por la fuente financiera y que las comunidades participen en los procesos de producción. Los términos de esta participación son claros. En el caso de Chiapas, cada Caracol tiene un organismo llamado Audiovisuales de los caracoles zapatistas que incluye al grupo rotativo de videastas que durante su turno trabajan con el apoyo técnico de Promedios para realizar videos (Vázquez). Como mencionó el personal de Promedios en entrevistas personales, la organización sigue la filosofía de proveer un servicio a las comunidades zapatistas, las cuales deciden el tema así como cuándo quieren comenzar una producción. En el caso de *Vídeo nas Aldeias*, según Vincent Carelli, *Nguné Eliú* fue realizado cuando la comunidad se dio cuenta del eclipse y de repente lo llamó para traer el equipo a la aldea. Debido a estos factores, los videos son considerados producciones propias de las comunidades y tratan de temas escogidos por ellas mismas. Sin embargo, en algunos casos las comunidades tienen que negociar el acceso a la tecnología ya que no todos los miembros saben usarla ni pueden participar en los talleres. Por eso, la negociación existe al nivel temático ya que los videastas y sus comunidades deciden la imagen que quieren representar al público y también existe al nivel comunitario.

Ya que las comunidades zapatistas y las Kuikuro no tienen acceso directo a la tecnología, es necesario que establezcan relaciones con las ONGs, tales como Promedios y *Vídeo nas Aldeias*. De este modo, tienen que negociar con entes externos así como

negociar su propia identidad como indígenas para poder recibir el apoyo adecuado para realizar videos. Esta relación destaca cómo los indígenas fortalecen sus comunidades mediante el video a pesar de que siguen dependiendo de los recursos tanto técnicos como financieros de las ONG. Las alianzas estratégicas que las comunidades establecen, les permiten abrir espacios donde actúan y, aunque de una manera restringida y ligada a la dependencia, superan el paradigma histórico de exclusión y marginalización.

Al nivel comunitario, la producción indígena también tiene impacto, lo que cuestiona la idea glorificadora del video autóctono y el aspecto comunitario que tal actividad implica. Por ejemplo, el antropólogo Terence Turner tiene en cuenta el rechazo de la comunidad Kayapo en Brasil frente a los intentos de introducir la videocámara en el *Kayapo Video Project* (el Proyecto de video Kayapo). Según él, desafortunadamente no todos los miembros comunitarios pueden grabar y producir un video. Por lo general, es necesario viajar a un centro metropolitano para participar en los talleres técnicos, y después volver a la comunidad para comenzar la producción. Por consiguiente, el papel de la persona de “fuera” que enseña la técnica del video y/o pasa el equipo a la comunidad es complejo y hasta polémico, en parte debido a su posición de intermediario (Turner, *Representation* 78). Además, las personas que manejan la videocámara asumen el rol de mediador responsable de la representación de la cultura, una posición potencialmente prestigiosa, como en el caso Kayapo, y corren el riesgo de causar divisiones dentro de la comunidad (*Social* 74). Esta idea muestra los niveles de negociación a los que se enfrentan los videastas y los indígenas interesados en la práctica del video.

A la par del caso del proyecto Kayapo, que destaca el acceso restringido al video, este próximo ejemplo muestra que no todos los miembros de una comunidad indígena valoran el trabajo audiovisual o se sienten interesados en realizarlo. Eric Cusi Wortham describe las dinámicas en una comunidad Mixe en la zona nordeste del estado de Oaxaca, México, donde algunos miembros trabajan para realizar un programa de televisión, así como videos. Durante la realización de un video sobre el trabajo comunal, solicitado por la municipalidad, los videastas, Efrain y Hermenegildo Rojas, recibieron crítica de los trabajadores, quienes los llamaron para participar en “el trabajo verdadero de la tierra” en vez de grabar la actividad con la videocámara (366). Por eso, la producción audiovisual no siempre encuentra partidarios en las comunidades las cuales, como en el caso de la Mixe, dependen del trabajo de la tierra para sobrevivir. Según este ejemplo, los beneficios del video no son tan tangibles como los del trabajo comunal y por lo tanto no son reconocidos ni valorados. Este ejemplo, así como el del proyecto Kayapo, muestra cómo la producción indígena de video puede ser incorporada o no a las realidades que viven muchos grupos. En algunos casos, las necesidades de la vida cotidiana requieren que dejen de lado el video, que a algunos puede parecer un lujo, y que se concentren en la supervivencia diaria.

A pesar de la multitud de conflictos y retos que podrían surgir, mi estudio muestra que las comunidades que consiguen participar en la producción han experimentado transformaciones en cuanto a cómo se comunican uno al otro y con el mundo. Además de los modos comunicativos, las identidades representadas en los videos también pasan por procesos constantes de transformación. Por una parte, los actos performativos facilitan estos procesos, puesto que son partes de la vida cotidiana y la vida cultural, y engendran

la reflexión sobre uno mismo y cómo se interactúa con el mundo. Por lo tanto, *Mujeres unidas* y *Nguné Eliü* muestran cómo los dos diferentes grupos transforman su propio mundo, son obras capaces de hacer que los receptores también reflexionen sobre la transformación del suyo.

A MODO DE CONCLUSIONES

Mediante el análisis de las dos obras, se revela que el video ofrece nuevas formas de pensar y representar la identidad así como la indigeneidad tanto para las personas indígenas como para las no indígenas. La teoría del *performance* hace hincapié en cómo este medio se dedica a un fundamental intercambio íntimo entre el videasta y los sujetos en su localidad específica. Por eso, lo que hace especial al video indígena no es solamente su capacidad transformativa sino también la noción de que es mayoritariamente producido por alguien de la comunidad que comparte la vida cotidiana, alguien que tiene un conocimiento íntimo de las vidas de la colectividad. Como resultado, los espacios que se han abierto a través de la producción indígena son imprescindibles para la articulación de diversas voces a nivel político, cultural y comunitario.

Las técnicas de los videos

Como este estudio expone, los videos se diferencian en varios aspectos, tales como los temas tratados, las técnicas cinematográficas y el rol del videasta. En *Mujeres unidas*, además de enfatizar el espacio del campo mediante las tomas panorámicas, las entrevistas de las mujeres implican su afiliación con el movimiento Zapatista. En cambio, *Nguné Elii* articula la interacción entre el videasta y los sujetos para relatar sus creencias sobre el eclipse en un intercambio que podría parecer menos político pero que no es menos culturalmente relevante que *Mujeres unidas*. En el contexto internacional se promueven ambos videos bajo la misma rúbrica mediante la cual han llegado a interaccionar con públicos en numerosos festivales de cine y video, eventos universitarios y comunitarios, así como en museos, entre otros.

A pesar de que ambos videos tratan identidades indígenas, los aspectos técnicos y las formas de expresarlas no son iguales, sino que hacen evidente la diversidad de perspectivas y voces indígenas. Por ejemplo, *Mujeres unidas* presenta los proyectos comunitarios de un grupo de mujeres organizadas para mejorar sus condiciones de vida y participar en la lucha por sus derechos. El video emplea varias tomas panorámicas y campos larguísimos para enfatizar el espacio en que el grupo vive. También, el ángulo ligeramente contrapicado, o desde abajo, ayuda a enfatizar el concepto de la unidad y el trabajo colectivo mientras las mujeres se expresan en entrevistas que describen sus perspectivas.

A diferencia de *Mujeres unidas*, *Nguné Elii* exhibe las varias interpretaciones del eclipse lunar en una comunidad Kuikuro, utilizando tomas íntimas de acercamiento para situar al videasta en una posición de proximidad e intimidad con lo representado. La interacción explícita entre el videasta y los sujetos se demuestra en la forma de comunicación física y verbal, lo que resalta la presencia de un testigo y, por tanto, los aspectos performativos del video. De esta manera, es evidente que las diferencias entre las dos obras no se encuentran solamente en los temas tratados ni en las técnicas sino también en cómo los sujetos interactúan con el videasta, lo que contribuye a un cierto nivel de auto-reflexión.

En cada video este aspecto reflexivo se manifiesta en maneras distintas. En *Nguné Elii*, la comunidad Kuikuro abiertamente interactúa con la videocámara y el videasta, cuyo rol activo contribuye a la exploración cultural de la comunidad a través de preguntas y comentarios. Además, la presencia del videasta como testigo da validez a los actos performativos, los cuales consisten en actos que son paradójicamente nuevos y repetidos.

Este término restaurado, en sí no es suficientemente claro porque implica la repetición del mismo acto. El aspecto performativo hace que este acto, mientras es repetido, es siempre nuevo y realizado por primera vez. Entonces, mediante esta repetición imprecisa, la comunidad Kuikuro simultáneamente mantiene y transforma su cultura, dando paso a procesos reflexivos que facilitan la auto-exploración y auto-representación. Al reconocer la presencia del videasta, el sujeto, a su vez, puede reconocer su propia presencia enfrente de la videocámara.

El grupo de *Mujeres unidas* también reconoce la presencia de la videocámara aunque de una manera implícita. Por lo tanto, reconoce su propia participación en el video sin mirar hacia la videocámara ni hablarle al videasta. Este punto se revela en la escena al comienzo del video cuando el grupo camina hasta pasar frente a la videocámara, la cual está ubicada estratégicamente en el medio del camino para captar tanto al grupo pasando en fila como el campo, el entorno donde las mujeres se han organizado para trabajar. Sin mirar hacia la videocámara, ellas caminan hasta el lugar del trabajo, la milpa, donde una hablante dirige la palabra al videasta, reconociendo su presencia como testigo, aunque éste último se queda callado. La hablante no se ve sola mientras explica sobre el colectivo, sino que detrás de ella están las otras mujeres cuya presencia física al lado de la hablante reitera lo dicho. En este entorno ellas enseñan para la videocámara cómo realizan su trabajo diario; el trabajo que ellas han estado desarrollando desde que comenzó la lucha. Estos actos cotidianos entonces, se podrían considerar performativos, realizados ante la videocámara, aunque sin la influencia explícita del videasta. De este modo, a pesar de que el videasta de *Mujeres unidas* se queda callado, a diferencia del de *Nguné Elii*, la misma videocámara funciona como un

testigo de transformaciones mínimas pero profundas a nivel social y personal, que en sí respeta la dinámica de los actos performativos.

Los conceptos del testigo y del comportamiento restaurado, notados en las acciones cotidianas y repetidas, y la presencia de la videocámara, también se ven cuando el grupo muestra el proyecto de la panadería. En este ejemplo, la videocámara capta a algunas mujeres situadas de pie frente a la mesa, mientras una de ellas comienza a amasar la masa para hacer pan. Alguien, y no está claro si es el videasta o una mujer del grupo, les pregunta, “¿Cuánto falta?” Otra mujer situada en la mesa contesta, “Falta como 200 panes” (sic). Mientras responde, ella mira hacia alguien detrás de la videocámara y, de repente, la toma cambia para mostrar a todas las mujeres de figura entera amasando. Después de haber enrollado la masa en bolas pequeñas, el grupo las coloca en una plancha para ponerlas en el horno. La videocámara muestra a una mujer, quien tiene la plancha en la mano, claramente en una toma picada, o desde arriba, mientras ella la pone en el horno. En esta escena, las mujeres realizan su trabajo en la panadería de una manera didáctica para relatar el proceso detalladamente; un proceso que, según una mujer del video, ellas han afinado con el paso del tiempo, la repetición y el aprendizaje:

Cuando empezamos a trabajar en el colectivo del pan, ese es el primer colectivo que realizamos. Por eso ahí lo vimos que hay veces que sale y hay veces que no sale. Y después entramos en colectivo de hortaliza cuando lo vimos que ya tiene un poco dinero en el pan y hortaliza, con eso, empezamos a realizar una tienda (sic).

En *Mujeres unidas*, el grupo comparte sus experiencias de la vida cotidiana y relatan el proceso de construir sus proyectos colectivos por medio de las entrevistas y la muestra didáctica de sus actos como ejemplo del cual otras mujeres pueden aprender.

Por eso, el reconocimiento de la videocámara en *Mujeres unidas* es evidente, aunque de una manera indirecta, y contribuye a su carácter performativo. A pesar de que el análisis en el primer capítulo se basa en el espacio temporal en que las mujeres viven, la discusión de *Nguné Elii* en el segundo dio paso a un análisis nuevo de *Mujeres unidas* para tomar en cuenta los aspectos performativos. El aspecto implícito del video, o el hecho de que el videasta no interactúa abiertamente con los sujetos, no quiere decir que no sea una obra performativa, ni que la ausencia de un testigo verbal y explícito invalide el video. Más bien, la misma videocámara puede en sí ocupar el lugar de un testigo. El encuentro performativo entre el videasta, el sujeto y la videocámara es inevitable, entonces, y no depende de la presencia declarada del videasta, sino de la interacción única que todos juntos realizan.

Entonces, a pesar de que *Mujeres unidas* tiene la apariencia de haberse realizado en el momento, sin la recreación de escenas ni la influencia de la videocámara, las mujeres participan en actos performativos y, en realidad, interactúan con la videocámara. Estos aspectos performativos en *Mujeres unidas*, que son actos cotidianos, contribuyen a la formación y representación de la identidad. Además, estos actos les dan a las mujeres una cierta autonomía ya que pueden manejar sus propios proyectos, permitiendo que se conviertan en ciudadanas. Eso resulta valioso para la discusión de los medios autóctonos así como para el análisis de la identidad, la cual, como dice Martín-Barbero, se forma mediante la interacción cultural. Esta interacción puede ser, al mismo nivel comunitario,

para enseñar a otras mujeres cómo alcanzar la autonomía. Por lo cual, esta aproximación se enfoca en cómo varias entidades, tanto las indígenas como no indígenas, interactúan a lo largo de los procesos de (re)formación y articulación.

Los procesos de producción

Durante las primeras décadas del video indígena, muchas personas dedicaron su vida al desarrollo de los recursos tecnológicos y la infraestructura financiera para hacer que el medio se mantuviera accesible y fuera sostenible. Mediante las entrevistas que yo realicé con el personal de Promedios y de *Video nas Aldeias* tal dedicación fue evidente, y aun más cuando supe de los numerosos retos a los que se enfrentan los proyectos. En Brasil, hubo otras organizaciones que se esforzaron en construir proyectos tales como el de *Video nas Aldeias* (Carelli). Desafortunadamente, estos intentos fracasaron porque, según Carelli, no aguantaron las dificultades de este tipo de trabajo, tales como la inestabilidad financiera, la carencia de apoyo organizativo y la falta de conocimiento de los pueblos indígenas. En el caso de México, existen varias organizaciones que se dedican a la producción indígena.¹ Sin embargo, Promedios es el único proyecto latinoamericano que se encarga de la propia distribución de sus videos (Salazar y Córdova 52).² Por ello, es evidente que *Video nas Aldeias* y Promedios han debido

1 Para más información sobre otras organizaciones que trabajan con el video indígena en México ver el sitio Web del Proyecto videastas indígenas de la frontera sur: <http://sureste.ciesas.edu.mx/Proyectos/PVIFS/espanol/pvifs.html>. Además, ver Anna Brígido-Corachán (2004) quien escribe sobre la organización Ojo de agua de comunicación, descrita en las notas del capítulo uno. Por último, ver Elissa Rashkin (2009).

2 Desde Canadá, se puede pedir un video de Promedios mediante el sitio Web, la oficina central en Chicago y/o la oficina central en San Cristóbal de las Casas. Para una obra de *Video nas Aldeias*, he que contactar a la distribuidora canadiense VTape en Toronto, www.vtape.org.

superar innumerables retos para establecer estructuras que hoy ofrecen los recursos para poder realizar videos.

A lo largo de los años, ambas organizaciones han cambiado sus enfoques y modos de trabajar. Según Patricia Aufderheide, durante los primeros años de *Vídeo nas Aldeias*, Carelli mantuvo una postura política. Por eso, trabajaba con los miembros de la comunidad que se dedicaban a explorar las capacidades políticas del video, en lugar de entrenar a los que se motivaban por una carrera como videasta (*You 29*). No obstante, después de recibir elogio y reconocimiento nacional e internacional, las producciones indígenas comenzaron a enfocarse no solamente en lo político sino también en los procesos de exploración cultural, que como he discutido, es evidente en *Nguné Elii*. Además, los videos han comenzado a facilitar el intercambio entre diferentes pueblos indígenas de la región.

En el caso de Promedios, Vázquez dice que al comienzo del proyecto, pocos años después del alzamiento había una “gran presencia militar” visible en Chiapas. En esta época, las comunidades zapatistas veían el video como una herramienta para documentar la presencia del ejército y defender a su pueblo. Más tarde, después de haber realizado algunas obras, las comunidades comenzaron a utilizar el medio como una herramienta de construcción y organización comunitaria, así como de comunicación social (Vázquez). En vista de ello, Promedios ha tenido que cambiar su papel y las maneras en las cuales realiza su colaboración con las comunidades. Como resultado, Promedios no solamente se concentra en la documentación de violaciones de los derechos humanos sino que también procura “encontrar mecanismos para que [las comunidades] puedan experimentar y ver diferentes usos [del video]...y sacar la mayor cantidad de resultados”

(Vázquez). Estos ejemplos muestran que ambas organizaciones buscan ser un apoyo a los grupos indígenas que son quienes establecen los términos de la producción.

Al repasar los cambios que han experimentado Promedios y *Video nas Aldeias*, queda la pregunta de qué rumbo seguirá el video indígena en estas regiones y si existen ciertas esperanzas o visiones para el futuro. Se pueden enumerar tres áreas generales que se consideran importantes para el crecimiento de este campo: la cuestión de la autonomía o independencia de los medios autóctonos, la distribución de las obras y el acceso a la tecnología.

La autonomía de los medios indígenas

En relación a Promedios, Rashkin subraya el apoyo precario de agencias extranjeras, y estadounidenses, señalando que no es una fuente sostenible (31). Al respecto, Halkin explica que la meta actual de la ONG es establecer la infraestructura adecuada para mantener la producción de videos y pasar el proyecto a las comunidades. Ella se da cuenta de que el dinero proveniente de agencias extranjeras no durará para siempre y, por eso, enfatiza la importancia de implantar las bases necesarias para que las comunidades faciliten su propia producción (176). Esta idea contrasta con lo que Salazar y Córdova llaman “la producción autónoma colaborativa.” Según ellos, este tipo de producción se define por la relación colaborativa entre los videastas y los centros de capacitación, tales como *Video nas Aldeias* y Promedios, la cual permite que los videastas indígenas, así como las comunidades, realicen un video con suficiente apoyo técnico sin la influencia dominante de entes externos (55). Entonces, por parte de los videastas y comunidades, la visión futura del video autóctono permanece entre la independencia del medio y sus características colaborativas.

La distribución de las obras

La cuestión de la autonomía de la producción indígena subraya cómo las comunidades hacen videos, en parte, para enfrentar sus propias necesidades. Sin embargo, Carelli y Halkin señalan que una de las metas principales actuales es aumentar la distribución de videos realizados para los públicos internacionales. Por un lado, los fondos recibidos por la venta nacional e internacional son los que apoyan los proyectos en términos organizativos e infraestructurales. Por otro, los videos educan al público sobre las realidades de los grupos indígenas. Sin embargo, hay que admitir que a pesar de que varios grupos llevan más de diez años produciendo videos, estas representaciones no son las que suelen transmitir los medios masivos, los cuales alcanzan al público más extenso. Aunque existen numerosos videos producidos por grupos indígenas a lo largo de los últimos veinte años, eso no significa que las representaciones negativas y/o estereotipadas de lo indígena hayan desaparecido de los medios masivos. Tampoco significa que los videos indígenas hayan alcanzado al público en forma masiva. Por eso, la circulación de los videos es no solamente importante sino necesaria para que puedan seguir produciéndose.

El acceso a la tecnología

Cuando se habla de temas relacionados con la distribución y la independencia de los medios indígenas, es importante notar que esta herramienta no está aún al alcance de todos. Por eso, ya que se han destacado los resultados positivos de la producción indígena, se consideraría un avance importante mejorar no solamente la distribución de videos sino también el acceso a la tecnología utilizada para producirlos.

Desafortunadamente, no todos los grupos indígenas en Latinoamérica tienen acceso al

video, a pesar de que varias organizaciones se han establecido en países como Ecuador, Bolivia y Colombia.³ Esto no quiere decir que las comunidades autóctonas tengan la obligación de incorporar el video en sus modos de organización y comunicación, sino que la tecnología debe estar disponible para los interesados.

Además de eso, el uso y el acceso al video dependen de numerosas condiciones y dinámicas locales y nacionales. No es fácil conseguir fondos para montar un proyecto ni emplear la tecnología para resistir contra sistemas dominantes. En abril de 2009, Gustavo Ulcué, activista indígena de Colombia visitó la Universidad de Calgary para hacer una presentación sobre la organización indígena *Tejido de comunicación*, la cual es parte de la *Asociación de cabildos indígenas del norte del Cauca*. El sitio Web describe su trabajo de la siguiente manera:

...articulamos tanto medios (radio, Internet, impresos, video) como formas de comunicación comunitarias...que nos permiten hacer un trabajo complementario para informarnos, reflexionar, debatir, proponer y tomar decisiones en un ejercicio de democracia y autonomía.⁴

Este grupo reconoce el valor de otros medios de comunicación junto con el del video en la organización de sus pueblos. En su presentación en abril de 2009, Ulcué contó cómo la torre de comunicación en su comunidad había sido destruida por los paramilitares, lo que,

3 Salazar y Córdova (2008) nombran los proyectos más conocidos en Latinoamérica.

4 Esta cita proviene del sitio Web de la Asociación de cabildos indígenas del norte de Cauca: www.nasaacin.org/tcomunicayrela.htm.

según él, habla del poder que tienen los medios y cómo constituyen una amenaza para los que procuran oprimir a la organización indígena. Este último punto podría ser considerado un reto para la disseminación de la tecnología usada en la producción y de los videos.

En relación con todo lo anterior, este estudio procura contribuir a los diálogos sobre el video indígena por medio del análisis de dos obras específicas. La mayor parte de la información sobre el tema de los medios de comunicación indígenas se dedica a los procesos involucrados y las transformaciones sociales experimentadas por los participantes, dejando de lado una exploración de los videos como textos. Mi investigación tiene como meta reconocer la importancia del contenido, las técnicas y los procesos registrados en los videos mismos. Esta es una forma de involucrar a la academia en un diálogo con las diversas voces indígenas para la creación colaborativa de espacios discursivos que luchen contra el silenciamiento de perspectivas provenientes de las comunidades. Además, el reconocer al video como un medio con un lenguaje propio y específico se constituye en otro espacio desde el cual tanto los diferentes espectadores como las comunidades mismas consiguen reflexionar sobre la representación de la identidad y la indigeneidad.

Por lo demás, el estudio académico del video indígena podría contribuir al proceso de desmontar el puesto de los investigadores como productores de conocimiento, abriendo espacios para la auto-reflexión y la articulación de diversas voces. El video les ha ofrecido a muchas personas la oportunidad de ser participantes activos en la sociedad y en la política, así como en los procesos comunitarios. Además, les ha proporcionado otros modos de entender e interactuar con los discursos presentados por los indígenas y

las comunidades mismas. A lo largo de esta investigación, he tenido que cuestionar mis propios pensamientos y presuposiciones acerca de no solamente la identidad indígena sino también la mía propia. Por eso, este estudio ha llegado a ser parte de un proceso muy profundo de aprendizaje. Para todo tipo de audiencia, el video indígena presenta un medio interactivo e imprescindible para la exploración y el cuestionamiento de nociones, tanto positivas como opresivas, acerca de la identidad indígena y lo que ésta implica en el mundo de hoy.

OBRAS CITADAS

- Allen, Elizabeth. "Indians and the New Constitution." *Third World Quarterly* 11.4 (1989): 148-165.
- Aufderheide, Patricia. "Grassroots Video in Latin America." *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Ed. Chon Noriega. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 219-238.
- . "You See the World of the Other and You Look at Your Own": The Evolution of the Video in the Villages Project." *Journal of Film and Video* 60.2 (2008): 26-34.
- Berger, Mark T. "Romancing the Zapatistas: International Intellectuals and the Chiapas Rebellion." *Latin American Perspectives* 28.2 (2001): 149-170.
- Bermúdez Barrios, Nayibe. *Sujetos transnacionales: la negociación en cine y literatura*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2008.
- Brígido-Corachán, Anna. "An Interview with Juan Jose García, President of Ojo De Agua Comunicación." *American Anthropologist* 106.2 (2004): 368-373.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary*. New York: Routledge, 2006.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. "Comunicação intercultural: Vídeo nas aldeias." *Revista de Comunicação Social* 49 (1998): 44-49.
- Carelli, Vincent. Entrevista personal. Noviembre 2008.
- . "Moi un indien." *Mostra Vídeo nas Aldeias: Um olhar indígena*. São Paulo: Banco do Brasil, 2004. 21-32.
- Carelli, Vincent, y Dominique Tilkin Gallois. "Diálogo entre Povos Indígenas: a Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo." *Revista de Antropologia (Brasil)* 38:1 (1995): 205-259.

- Carneiro, Paulo Estevão Berrêdo. "La protección a los indios del Brasil." *Anuario Indigenista* 31 (1971): 103-116.
- Cusi Wortham, Erica. "Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico." *American Anthropologist* 106:2 (2004): 363-368.
- Dawson, Alexander. *Indian and Nation in Revolutionary Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 2004.
- Defossé, Nicolas. Entrevista personal. Octubre 2008.
- Díaz-Polanco, Héctor. "Juntas de buen gobierno ¿Una etapa superior de la autonomía?" *Memoria: Revista mensual de política y cultura* 176 (2003). 10 de enero 2009.
<<http://memoria.com.mx/node/238>>.
- Duchesne Winter, Juan. *Fugas incomunistas*. San Juan: Vertigo, 2005.
- Edgar, Andrew y Peter Sedgwick. *Cultural Theory: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2008.
- Esteva, Gustavo. "The Meaning and Scope of the Struggle for Autonomy." Trad. Carlos Pérez. *Latin American Perspectives* 28:2 (2001): 120-148.
- Estrada Saavedra, Marco. *La comunidad armada rebelde y EZLN*. México: El Colegio de México, 2007.
- Forbis, Melissa M. "Hacia la Autonomía: Zapatista Women Developing a New World." *Women in Chiapas: Making History in Times of Struggle and Hope*. Eds. Christine Eber y Christine Kovic. New York: Routledge, 2003. 231-252.
- Froehling, Oliver. "The Cyberspace 'War of Ink and Internet' in Chiapas." *Geographical Review* 87:2 (1997): 291-307.
- Garfield, Seth. "A Nationalist Environment: Indians, nature and the Construction of the

- Xingu National Park in Brazil." *Luso-Brazilian Review* 41:1 (2004): 139-167.
- . *Indigenous Struggle at the Heart of Brazil: State Policy, Frontier Expansion, and the Xavante Indians, 1937-1988*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Ginsburg, Faye. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology* 6:1 (1991): 92-112.
- Gomes, Mercio P. *The Indians and Brazil/Os índios e o Brasil*. Trad. John W. Moon. Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- Gonzalez, Mike. "The Zapatistas: The Challenges of Revolution in a New Millenium." *The Zapatista Reader*. Ed. Tom Hayden. New York: Thunder's Mouth Press/Nation Books, 2002: 430-451.
- Graham, Laura R. "How Should an Indian Speak? Amazonian Indians and the Symbolic Politics of Language in the Global Public Sphere." *Indigenous Movements, Self-Representation, and the State in Latin America*. Eds. Kay B. Warren y Jean E. Jackson. Austin: University of Texas Press, 2002. 181-228.
- Guzmán, Tracy L. Devine. "Diacuí Killed Iracema: Indigenism, Nationalism and the Struggle for Brazilianness." *Bulletin of Latin American Research* 24:1 (2005): 92-122.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Film and Theory: An Anthology*. Eds. Robert Stam y Toby Miller. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2000. 704-714.
- . *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.

- Halkin, Alexandra. "Outside the Indigenous Lens: Zapatista and Autonomous Videomaking." *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Eds. Pamela Wilson y Michelle Stewart. Durham: Duke University Press, 2008. 160-180.
- Hemming, John. *Die If You Must: Brazilian Indians in the Twentieth Century*. London: Macmillan, 2003.
- Kovic, Christine y Christine Eber, eds. Introducción. *Women in Chiapas: Making History in Times of Struggle and Hope*. New York: Routledge, 2003. 1-30.
- La Guerra de Chiapas*. Dir. Carlos Mendoza. Canal seis de julio, 1994.
- La vida de la mujer en resistencia*. Dir. Caracol resistencia hacia un nuevo amanecer. Promedios de comunicación comunitaria, 2004.
- Leuthold, Steven. *Indigenous Aesthetics*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Leyva Solano, Xóchitl. "Regional, Communal, and Organizational Transformations in Las Cañadas." *Latin American Perspectives* 28:2 (2001): 20-44.
- "Logging threatens Isolated Tribe." *Vancouver Sun* 31 May 2008: A13.
- Maaka, Roger y Chris Anderson. *The Indigenous Experience: Global Perspectives*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 2006.
- MacKenzie, Scott. "Mimetic Nationhood: Ethnography and the National." *Cinema and Nation*. Eds. Mette Hjort y Scott MacKenzie. New York: Routledge, 2000. 241-259.
- Márgara Millán Moncayo. "Indigenous Women and Zapatismo: New Horizons of Visibility." *Dissident Women*. Eds. Shannon Speed, R. Aida Hernández Castillo y Lynn M. Stephen. Austin: University of Texas Press, 2006. 75-87.

- Martín-Barbero, Jesús. "Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación." *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Ed. Mabel Moraña. Editorial Cuarto Propio: 2000. 17-29.
- Monteforte, Guillermo. "El video indígena: Al margen de todo." *Oaxaca Población en el Siglo XXI* 2:7 (2002): 24-26.
- Monte-Mór, Patrícia. "Tendência do documentário etnográfico." *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. Ed. Francisco Elinaldo Teixeira. São Paulo: Summus Editorial, 2004. 97-116.
- Mujeres unidas*. Dir. Lucia Méndez, Amalia López y Antonio López. Promedios de comunicación comunitaria, 1999.
- Mujeres por la dignidad*. Dir. Jorge. Promedios de comunicación comunitaria, 2004.
- Neil, Harvey. *The Chiapas rebellion: The Struggle for Land and Democracy*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Nguné Elii [El día que la luna menstruó]*. Dir. Takumã Kuikuro y Maricá Kuikuro. Vídeo nas Aldeias, 2004.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Parker, Andrew y Eve Kosofsky Sedgwick, eds. Introducción. *Performance and Performativity*. Eds. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick. New York: Routledge, 1995. 1-18.
- Palattella, John. "Pictures of Us: Are Native Videomakers Putting Anthropologists Out of Business?" *Lingua Franca* 8:5 (1998): 50-58.
- Pinhanta, Isaac. "Você vê o mundo do outro e olha para o seu." *Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena*. São Paulo: Banco do Brasil, 2004. 12-20.

- Rabben, Linda. *Brazil's Indians and the Onslaught of Civilization: The Yanomami and the Kayapó*. Seattle: University of Washington, 2004.
- Rashkin, Elissa J. "We Are Equal: Women and Video in Zapatista Chiapas." Ed. Nayibe Bermúdez Barrios. *Latin American Cinemas: Local Views and Transnational Connections*. Se publicará en 2009.
- Roach, Joseph. "Culture and Performance in the Circum-Atlantic World." *Performance and Performativity*. Eds: Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick. New York: Routledge, 1995. 45-63.
- Rus, Jan, Rosalía Aída Hernández, y Shannon L. Mattice. "Introduction." *Latin American Perspectives* 28.2 (2001): 7-19.
- Salazar, Juan Francisco y Amalia Córdova. "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America." Eds. Pamela Wilson y Michelle Stewart. *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Durham: Duke University Press, 2008. 39-57.
- Schechner, Robert. *Over Under and Around: Essays on Performance and Culture*. Calcutta: Seagull Books, 2004.
- Smith, Laurel C. "Mobilizing Indigenous Video: The Mexican Case." *Journal of Latin American Geography* 5:1 (2006): 113-128.
- Sojas, Rosa. *Chiapas ¿Y las mujeres qué?* México: Ediciones la correa feminista, 1999.
- Speed, Shannon, R. Aida Hernández Castillo y Lynn M. Stephen, eds. Introducción. *Dissident Women*. Austin: University of Texas Press, 2006. 33-54.
- Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books: New York, 2006.

- Turner, Terence. "Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples." *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Eds. Faye Ginsburg et. al, Berkeley: University of California Press, 2002. 75-89.
- . "The Social Dynamics of Media in an Indigenous Society: The Cultural Meanings and Personal Politics of Video-Making." *Visual Anthropology Review* 7:2 (1991): 68-76.
- Verán, Cristine. "AlterNATIVE Media: Indigenous Video Activists Set the Scene to be Heard." *Fellowship Mayo/Junio* (2006): 10-13. 01 de abril, 2009
<<http://www.forusa.org>>.
- Vázquez Mota, Francisco. Entrevista personal. Septiembre 2008.
- Warren, Jonathan W. *Racial Revolutions: Antiracism and Indian Resurgence in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Wilson, Pamela y Michelle Stewart, eds. Introducción. *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Durham: Duke University Press, 2008. 1-35.
- Womack, John Jr. *Rebellion in Chiapas: An Historical Reader*. New York: The New Press, 1999.
- Xingu*. Dir. Washington Novães. Rede manchete, 1985.
- Xulum'Chon*. Dir. José Luis. Promedios de comunicación comunitaria, 2002.
- Zapatistas: Crónica de una rebelión*. Dir. Víctor Mariña y Mario Viveros. Canal seis de julio, 2004.
- Zebadúa, Emilio. *Breve historia de Chiapas*. México: El Colegio de México, 1999.



UNIVERSITY OF
CALGARY

MEMO

CONJOINT FACULTIES RESEARCH ETHICS BOARD
c/o Research Services
Main Floor, Energy Resources Research Building
3512 - 33 Street N.W., Calgary, Alberta T2L 1Y7
Telephone: (403) 210-9863
Fax: (403) 289 0693
Email: rburrows@ucalgary.ca
Tuesday, June 17, 2008

To: Monique A. Greenwood
French, Italian & Spanish

From: Dr. Janice P. Dickin, Chair
Conjoint Faculties Research Ethics Board (CFREB)

Re: Certification of Institutional Ethics Review: Documenting the Subject: The Construction of Identity in Indigenous Video

The above named research protocol has been granted ethical approval by the Conjoint Faculties Research Ethics Board for the University of Calgary.

Enclosed are the original, and one copy, of a signed **Certification of Institutional Ethics Review**. Please make note of the conditions stated on the Certification. A copy has been sent to your supervisor as well as to the Chair of your Department/Faculty Research Ethics Committee. In the event the research is funded, you should notify the sponsor of the research and provide them with a copy for their records. The Conjoint Faculties Research Ethics Board will retain a copy of the clearance on your file.

Please note, an annual/progress/final report must be filed with the CFREB twelve months from the date on your ethics clearance. A form for this purpose has been created, and may be found on the "Ethics" website, <http://www.ucalgary.ca/research/compliance/ethics/renewal>

In closing let me take this opportunity to wish you the best of luck in your research endeavor.

Sincerely,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Russell Burrows'.

Russell Burrows

For:

Janice Dickin, Ph.D., LL.B., Faculty of Communication and Culture and
Chair, Conjoint Faculties Research Ethics Board

Enclosures(2)

cc: Chair, Department/Faculty Research Ethics Committee
Supervisor: Nayibe Bermudez-Barrios



UNIVERSITY OF
CALGARY

CERTIFICATION OF INSTITUTIONAL ETHICS REVIEW

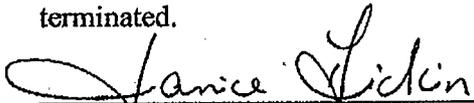
This is to certify that the Conjoint Faculties Research Ethics Board at the University of Calgary has examined the following research proposal and found the proposed research involving human subjects to be in accordance with University of Calgary Guidelines and the Tri-Council Policy Statement on "*Ethical Conduct in Research Using Human Subjects*". This form and accompanying letter constitute the Certification of Institutional Ethics Review.

File no: **5682**
Applicant(s): **Monique A. Greenwood**
Department: **French, Italian & Spanish**
Project Title: **Documenting the Subject: The Construction of Identity in Indigenous Video**
Sponsor (if applicable): **TUC**

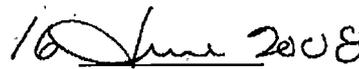
Restrictions:

This Certification is subject to the following conditions:

1. Approval is granted only for the project and purposes described in the application.
2. Any modifications to the authorized protocol must be submitted to the Chair, Conjoint Faculties Research Ethics Board for approval.
3. A progress report must be submitted 12 months from the date of this Certification, and should provide the expected completion date for the project.
4. Written notification must be sent to the Board when the project is complete or terminated.



Janice Dickin, Ph.D, LL.B,
Chair
Conjoint Faculties Research Ethics Board



Date:

Distribution: (1) Applicant, (2) Supervisor (if applicable), (3) Chair, Department/Faculty Research Ethics Committee, (4) Sponsor, (5) Conjoint Faculties Research Ethics Board (6) Research Services.