



El poder de mirar-se

Els usos de la tecnologia audiovisual en processos contemporanis de negociació identitària indígena-mestissa al sudest de Mèxic

Laura Cardús i Font

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

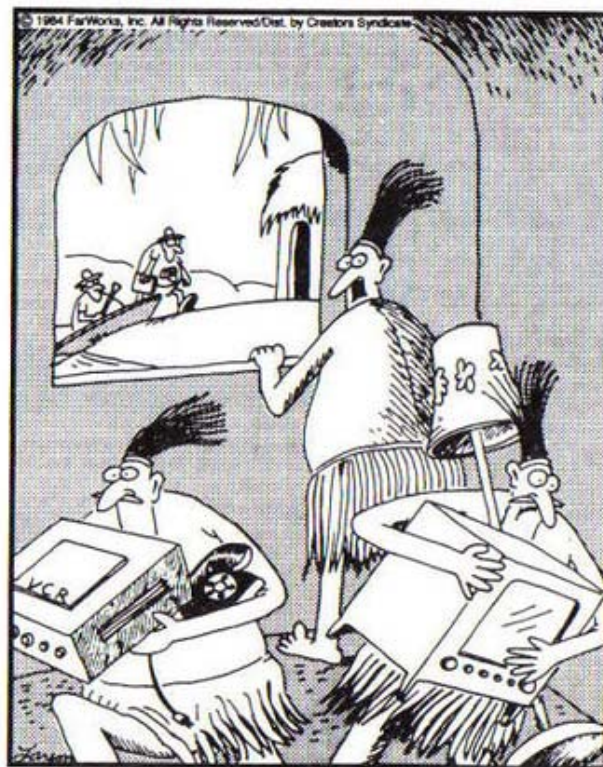
ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

El poder de mirar-se

Els usos de la tecnologia audiovisual en processos contemporanis de negociació identitària indígeno-mestissa al sudest de Mèxic

THE FAR SIDE® BY GARY LARSON



"Anthropologists! Anthropologists!"

Tesi doctoral

Laura Cardús i Font

(Programa de Doctorat en Antropologia Social i Cultural, Bienni 2003-2005)

Directora: Dra. Gemma Orobitg Canal

Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica

Universitat de Barcelona (UB)

2011

ÍNDIX

1. Pròleg	4
2. Introducció	6
3. Metodologia	12
3.1 Recerca bibliogràfica i documental	12
3.2 Etnografia col·laborativa	15
3.3 Diari de camp i informes de recerca	21
3.4 Filmacions i fotografies	23
3.5 Treball en grup	27
3.6 Entrevistes semi-dirigides	29
3.7 Observacions metodològiques generals	30
3.7.1 La llengua	30
3.7.2 Els llocs de l'etnografia	32
3.7.3 Durada del treball de camp	34
3.7.4 El retorn dels resultats	35
3.7.5 Etnografia en la distància	36
3.8 Mitjans audiovisuals i col·laboració	39
3.9 Els límits de la col·laboració	42
1a PART: INDIGENISME I IMATGES	46
4. L'indigenisme, l'Estat i l'Antropologia	48
4.1 Breu introducció a l'indigenisme a Mèxic	48
4.2 Ésser indígena?	50
4.3 La indianitat com a vincle transnacional	52
4.4 L'indigenisme i la construcció de les nacions americanes	58
4.5 La construcció de la nació mexicana des dels diversos governs i les seves institucions	61
4.6 Antropologia indigenista: el paper dels estudiosos en la construcció de l'objecte	69
4.7 Antropologia crítica i aplicació	72
5. L'indígena a l'imaginari mexicà: els morts visibles i els vius invisibles	78
5.1 Imatgeria revolucionària: els bons salvatges del muralisme i les noies dels calendaris	78
5.2 Expressions audiovisuals de la indianitat: el cinema mexicà	86
5.3 Mel Gibson i els maies salvatges, el cas d' <i>Apocalypto</i>	92
5.4 Mitjans de comunicació hegemònics a Mèxic	96
5.5 Visualitat i indigenisme	99
2a PART: ETNOGRAFIA DEL VÍDEO INDÍGENA A CHIAPAS	104
6. Mitjans de comunicació indígena	106
6.1 Aproximació teòrica als <i>indigenous media</i>	106
6.1.1 Principals debats i estudi etnogràfic dels <i>indigenous media</i>	115

6.2 El moviment dels <i>indigenous media</i> arreu del món	119
6.2.1 Cinema, vídeo i altres mitjans de comunicació indígenes als països de Centre i Sudamèrica	125
6.3 Mitjans de comunicació indígena a Mèxic: de la transferència a l’apropiació	128
6.4 Els usos del vídeo indígena	132
7. Context geopolític i identitats al Chiapas contemporani	136
7.1. Chiapas: una terra cobdiciada	136
7.2. Tsotsils i tseltals, pobladors indígenes de la “terra freda”	139
7.3 La ciutat de San Cristóbal de las Casas	147
7.3.1 Un ball de noms a la capital colonial de Chiapas	147
7.3.2 Distribució sociourbana de la ciutat	150
7.4 Mestissos a San Cristóbal: els <i>coletos</i>	151
7.5 Nous barris a Jobel: els veïns que retornen	153
7.6 L’atractiu turístic de San Cristóbal	157
7.7 Context sociopolític actual a Chiapas: una guerra de baixa intensitat a la perifèria de la perifèria	159
7.8 Identitat indígena? Els pobladors de San Cristóbal i les relacions de mestissatge	162
8. Etnografia del vídeo indígena i el cas dels <i>videoastes</i> indígenes de la frontera sud	170
8.1 <i>¿Qué onda en San Cris?:</i> comunicació audiovisual a “coletilandia” després del 1994	170
8.2 Vídeo indígena: autopercepció, reflexivitat i difusió d’identitats complexes	175
8.3 El cas del PVIFS: investigació, col·laboració i videoproducció	178
8.4 Intercanvis formatius	193
8.5 Evolució del PVIFS	208
8.6 Continuitats, desencontres i móns inèdits	219
9. Protagonistes, productes i processos	230
9.1 Ser <i>videoasta</i> i indígena	230
9.2 Pel·lícules	237
9.3 Tingues el poder de mirar-te a tu mateix	252
10. Conclusions	258
10.1 Els <i>videoastes</i> indígenes com a <i>brokers</i> culturals	258
10.2 La pertinença d’un vídeo indígena	260
10.3 Vídeo indígena, reinvençió cultural i canvi social	262
10.4 El “ <i>chic</i> indígena”, la presentació social del jo i les relacions intersubjectives	265
11. Bibliografia, videografia i recursos electrònics	268
11.1 Bibliografia de referència	268
11.2 Videografia	285
11.3 Recursos electrònics	288
12. Glossari breu	290
13. Agraïments	292
ANNEXOS	294

1/ Pròleg

El treball que teniu a les mans és el resultat d'una recerca que ha abraçat des de l'any 2004 fins a la finalització de l'escriptura, l'estiu del 2011.

L'estructuració de la memòria de tesi doctoral respon a la voluntat d'anar del context més general al cas més concret de l'univers d'investigació. Prèviament, però, s'ha inclòs una breu introducció a mode de justificació de l'estudi i de plantejament de les preguntes bàsiques que em mogueren a explorar la realitat dels *videoastes*¹ indígenes de Los Altos de Chiapas² al llarg de diversos anys. He volgut donar una importància central a la metodologia d'investigació i, per això, he optat per situar el capítol que s'hi dedica (el número tres) precedent a la secció de continguts, considerant que la manera d'enfocar una qüestió condiciona les dades i les conclusions que n'extraiem.

Pel que fa als continguts de l'etnografia, han estat estructurats en dos apartats principals. El primer, inclou les reflexions teòriques bàsiques sobre dos eixos centrals de la recerca. Al capítol quatre, l'indigenisme concretat en el marc de les polítiques, el coneixement i la vida quotidiana a Mèxic. I, al capítol cinc, tot allò referent a l'imaginari sobre els pobles indígenes com a element clau de la construcció de les nacions americanes i en relació amb l'indigenisme, aterrat també sobre el cas mexicà.

El segon apartat inclou tota la informació referent a l'etnografia pròpiament dita. Per arribar a parlar dels *videoastes* indígenes, he considerat necessari englobar-los dins els mitjans de comunicació indígenes com a fenomen vinculat als moviments socials i culturals pro-indígenes que han tingut lloc arreu del planeta a partir del darrer quart del segle passat. Es concreta, al final del capítol sis, la pertinença d'un vídeo indígena com a categoria per passar, just al capítol següent (el número set) a contextualitzar sociohistòricament i geopolíticament el

¹ Aquest terme s'emprarà al llarg d'aquest i els següents capítols com a concepte *emic* d'ús extens que refereix als realitzadors de vídeo. En alguns casos es fan servir sinònims com ara camerògrafs o comunicadors comunitaris o populars, tot i que els *videoastes* no són únicament els que filmen (l'equivalent als operadors de càmera) i no necessàriament s'erigeixen, com veurem, com els professionals de la comunicació dels seus grups de referència.

² Al llarg del document s'inclouen diversos mapes de la zona, en els seus apartats corresponents. A l'Annex núm. 4 hi podeu trobar un croquis fet a mà del terreny d'investigació: el municipi de San Cristóbal de las Casas i alguns dels seus municipis circumdants, a la regió de Los Altos de Chiapas.

lloc de l’etnografia, una regió muntanyosa de Chiapas (al sud-est de Mèxic), concretament al voltant del nucli urbà de San Cristóbal de las Casas.

Finalment, els capítols vuit i nou inclouen tota la reflexió i les dades etnogràfiques del cas dels *videoastes* indígenes, les seves organitzacions, els seus treballs i la seva identitat, sempre amb la voluntat d’explicitar la relació de la investigadora amb el tema d’estudi i, per tant, el punt de vista que s’hi aplica. Al llarg d’aquests dos capítols, en fer esment dels protagonistes, els mateixos *videoastes* indígenes, he optat per emprar acrònims enlloc dels seus noms reals, ja que alguns dels i de les informants em sol·licitaren expressament ésser mantinguts en l’anonimat. Per als altres, la majoria, que no mostraren cap inquietud al respecte d’ésser coneguts (en part perquè molts ja són personatges públics en el seu entorn), he mantingut també l’ús d’acrònims a fi de no fer diferències i mantenir una coherència en el text.

El darrer punt, al capítol deu, són unes breus conclusions que venen seguides de totes les referències citades al treball (bibliografia, cinematografia i recursos electrònics). He volgut també afegir un glossari de termes, especialment per facilitar una ràpida consulta de les sigles d’institucions. I he deixat pel final el reconeixement a la llista interminable de persones que han contribuït a que aquesta recerca hagi estat possible, així com el llistat dels diversos documents annexos que es van esmentant als diferents capítols.

Espero que la seva lectura sigui del vostre interès.

2/ Introducció

Aquesta recerca sorgeix d'una inquietud entorn al pes de les imatges en la societat. Parteix d'entendre l'autoimatge i la imatge que tenim dels i de les "altres" com a part d'un aprenentatge cultural (ARDÈVOL, 2001: 47-48) que incideix amb com ens relacionem i com vivim el què som dins els nostres grups. En paral·lel, reprenent a Geertz³, la investigació parteix de la premissa que les imatges com a símbols unifiquen els processos cognitius i emocionals fent que la cultura no sigui un ens abstracte i extern, sinó que la cultura existeixi en tant que sigui viscuda per les persones i sigui ordenada mitjançant els símbols. Per una altra banda, però també en relació amb això, la investigació desenvolupada ha pretès fixar-se en la identitat individual i en la identificació política com a processos necessàriament dinàmics i que, altra vegada, no existeixen fora de nosaltres com a unitats aïllables, sinó que es construeixen i canvien permanentment per la nostra acció. És més, el coneixement del cas concret dels *videoastes* indígenes m'ha servit per posar cos i persona a un fet que podem observar en nosaltres mateixos i mateixes però que es fa més evident, segons el meu punt de vista, quan podem analitzar-lo en "altres" llunyans i diferenciats. Aquest fet és que la identitat no té a veure amb qui som sinó amb què fem. És a dir, que *la identitat no és essència sinó acció* i les persones tenim, dins un context i unes condicions donades, capacitat d'agència envers la nostra identitat. Per més que, com he volgut desenvolupar al llarg del text que segueix, la identitat no sigui purament una màscara més que podem escollir entre possibilitats infinites, sinó que les opcions que tenim venen condicionades per la nostra història a curt i llarg termini.

Un cop plantejats tots aquests apriorismes voldria justificar el meu interès per fixar-me en un fenomen tan concret i potser aparentment trivial com la iniciativa de fer vídeos per part d'un seguit de joves urbans d'origen indígena. Les meves intuïcions a l'hora de decidir-me a viatjar al sud-est de la República mexicana, justament a una regió sota un estat reconegut de "guerra de baixa intensitat", tenien a veure amb tota una sèrie de prejudicis entorn a la indianitat i als mitjans de comunicació alternatius. Com molts i moltes altres joves de la meua generació era ben conscient de la història recent de d'Amèrica Central, de les dictadures, les

³ Recollit a Ardèvol, *Op. cit.*: 51.

guerres civils i les guerrilles, i de les relacions de cooperació i solidaritat entre col·lectius catalans i moviments d'esquerra d'aquests països. També tenia coneixement proper de moviments socials vinculats amb la comunicació popular, com el cas de *Radio Venceremos* a El Salvador, la productora *La Luciérnaga* a Nicaragua, *Indymedia* arreu del món o els *camarógrafos* zapatistes vinculats a *Promedios*. Per això a la meua motxilla també hi viatjava l'expectativa de trobar-me uns joves combatius amb ideals pel canvi social i enfrontats a les estructures de poder existents. Això no fou, ni de lluny, el que vaig trobar i considero que fou una sort, perquè aquest petit xoc donà peu a la majoria de les reflexions que han farcit aquesta tesi doctoral.

Des dels Estudis Culturals, sobretot, s'han dut a terme recerques de caire divers sobre les imatges estereotípiques dels pobles indis als mitjans de comunicació (igual que també s'ha fet amb els estereotips de gènere o, encara més, amb les imatges de les dones indígenes a Amèrica, com en són un bon exemple les recerques de Valaskakis -1993-, Ruíz Martínez -2001- i Kiddle -2010-). En les darreres dècades, però, un canvi en la gestió dels mitjans de comunicació i de les seves eines ha permès el que l'antropòleg visual Harald E. Prins anomena la "indigenització dels mitjans visuals" (2004: 516). Això em feu pensar en l'interès d'entendre aquest fenomen a la llum de les teories sobre la imatge, l'autorrepresentació i la identitat. En concret, em semblaren especialment rellevants les aportacions de Bartolomé en relació amb la identitat i els pobles indígenes a Amèrica. Com aquest autor recull, la identitat és una construcció ideològica i, com a tal, és variable, de la mateixa manera que ho són els processos socials d'identificació. En aquesta dinàmica canviant s'empren elements identitaris tradicionals, sovint mitificats, que es resignifiquen com a signes emblemàtics en l'actualitat, d'utilitat per a les lluites del present (2006: 81). El que Bartolomé ens fa entendre és que els símbols exhibits en aquestes circumstàncies (com, per exemple, en els vídeos indígenes) no són idees o coses, sinó que són *indicadors* que pretenen (és a dir, que tenen una voluntat activa de) demostrar la presència d'una alteritat difícilment *visualitzable* d'altra manera (sense recuperar aquests elements ancestrals mitificats)(*íbidem*). Aquest "reciclatge" de trets culturals tradicionals es comprèn a voltes com una manifestació residual fora de lloc dins la modernitat occidental i postindustrial i, per això, les manifestacions culturals com ara els audiovisuals es poden llegir en clau folklòrica o essencialista, enlloc d'en clau reivindicativa, dins la seva particularitat i diferència. En aquest text he pretès, precisament, contrastar aquesta varietat de lectures dels processos i productes audiovisuals indígenes. Des d'una altra perspectiva, també es poden llegir els productes culturals indígenes actuals com el resultat d'una mena d'hibridació contaminant i indesitjable, fruit del fet que els indígenes hagin venut

els seus ideals i la seva essència al mercat tardocapitalista (i que, per tant, els "mals" d'Occident espatllin el seu desenvolupament autònom, com ho han fet a les nacions modernes). A aquesta crítica també respon Bartolomé encertadament, recordant-nos com l'hibriditat només és visible als ulls externs, ja que "pels membres d'una cultura aquesta és viscuda com una totalitat, en la qual les discontinuïtats i les contradiccions són producte d'una reflexió exterior a aquesta" (*Op. cit.*: 101). Altres autors també matisen les crítiques a la mà negra occidental sobre els projectes de transferència de mitjans. Però són sobretot els actors socials els que responen, tal i com he volgut recollir al text, amb la seva pràctica autònoma però també, volgudament, contaminada, a aquests prejudicis.

Bartolomé, juntament amb la seva col·laboradora Barabas, no empren el terme "aculturació" sinó que ens parlen de "transfiguració ètnica". Segons aquests autors, els processos de canvi dins les cultures, amb l'adopció d'elements externs, serveixen com a estratègia adaptativa pròpia de les societats subalternes per no desaparèixer: per a poder seguir sent cal deixar de ser el que s'era (tot i que, jo afegiria, els processos de canvi i d'adaptació són una condició *sine qua non* per a la pervivència de *qualsevol* cultura). Així, l'adopció de pràctiques externes (inherent al vídeo indígena) no genera automàticament una abdicació identitària sinó que precisament posa de manifest com s'empren els mitjans per perpetuar la pròpia identitat fent-la més compatible amb les propostes de la societat dominant (*Op. cit.*: 103-104).

El mateix autor ens aporta un altre concepte d'utilitat per a aquesta recerca, i és el d'"etnogènesi". Precisament per a exemplificar-lo s'acosta al cas de Chiapas després de l'aixecament neozapatista del 1994. Com bé ens descriu, els governs involucrats en el procés endegaren tot un seguit de polítiques de "discriminació positiva" per a les comunitats indígenes que frenessin la propagació de l'afiliació a les files rebels. Entre d'altres, es pretengué introduir les llengües nadiues a les escoles, esforçar-se per fomentar l'escriptura d'aquestes i la publicació de materials didàctics, es recuperaren els topònims maies en convivència amb les denominacions de la colònia (espanyoles o náhuatls). I també es fomentà la transferència de mitjans de comunicació a les comunitats rurals i indígenes (origen dels projectes que han estat estudiats aquí). El resultat d'això fou que moltes localitats que, en aparença, havien renunciat a la seva condició ètnica, la reassumiren per a ésser beneficiàries de certs programes (*Op. cit.*: 202). Tot plegat, cal subratllar-ho, també s'emmarca en una situació més àmplia d'emergència indígena (derivada de l'experiència de participació política influïda per la creació de moltes organitzacions i projectes que tenien com objectiu dignificar i

positivitzar la condició indígena) al llarg del continent que és descrita per Bengoa (2000 i 2009) i recollida a diversos punts del present text.

En aquest context, em semblà molt rellevant veure en carn i ossos com es produïa el procés de "transfiguració ètnica" en el cas de joves d'una generació propera a la meua (nascuts a finals dels 1970s o principis dels 1980s), que no havien estat protagonistes de les lluites indígenes i camperoles, però que sí que havien viscut en primera persona les conseqüències de la repressió governamental sobre les seves famílies, en forma de discriminació i marginalitat social, cultural i econòmica (molts dels seus avantpassats volgueren abandonar la seva llengua i alguns dels trets indígenes més manifestos en ser ofesos públicament per la societat mestissa dominant, ultra la majoria visqueren en condicions de pobresa i hagueren de migrar als cinturons perifèrics de la ciutat). Aquests joves, a més, també han viscut des de la primera fila la guerra de principis dels noranta i la posterior presència de violència militar i paramilitar, així com les polítiques governamentals de les quals parlàvem, amb la implementació d'universitats, cases d'acollida, llocs de treball i beques dirigits especialment a poblacions indígenes. Per tant, eren potencialment els candidats ideals per esdevenir beneficiaris d'aquestes iniciatives i mediadors en una nova configuració social a Chiapas: la de la creació d'organitzacions sociopolítiques i culturals que recuperava amb força el caràcter indígena a mode de bandera. Ells serien els protagonistes, uns joves que partien d'un origen marginal però que tenien un nou ventall de possibilitats que cap persona de les anteriors generacions de les seves comunitats d'origen havia pogut gaudir i que, a més, reptarien l'ordre polític tradicional de les comunitats indígenes, basat en l'edat i en la permanència local.

Els *videoastes* indígenes podrien tenir a les seves mans les eines per a l'"etnogènesi" de la qual ens parlava Bartolomé. Conviurien amb els debats entorn a qui o què és ser indígena i amb la possibilitat d'esdevenir indígena sense potser tenir, en aparença, cap element objectiu per considerar-se'n. Els *videoastes* entrarien per la porta gran de l'exhibicionisme ètnic i de la *performance* identitària per mitjà de les seves pel·lícules de qualitat *amateur*, que són vistes des de les pròpies comunitats, però també des d'una audiència global i diversa. La mobilització dels recursos per a l'acció que són a les seves mans és el que m'ha interessat observar al llarg d'aquests anys de recerca etnogràfica, sempre des del respecte i l'admiració per qui veritablement vol explicar una història sobre la seva història, tot donant un nou sentit a les seves existències personals i col·lectives, assumint el que consideren propi i donant-li un caràcter significatiu per als seus somnis i desitjos, que és reconegut per les autoritats tradicionals de l'"autèntica indianitat", els portadors de la memòria col·lectiva, al mateix temps que pels ideòlegs de la modernització. Per comprendre com les tecnologies audiovisuals

(i de la informació) tenen un paper en les polítiques identitàries indígenes, em calgué entendre-les com un actor social més que genera relacions de divers caire entre els actors socials protagonistes d'aquests processos: els i les indígenes a les comunitats rurals, els i les que habiten les ciutats, la intel·lectualitat i els comunicadors/es, els responsables de les polítiques indigenistes i dels seus mitjans de comunicació i l'audiència local, nacional i internacional. Així, les càmeres han estat altres etnògrafes i informants dins aquest treball de camp⁴.

A banda de tot això, la meua pròpia experiència vinculada als projectes de cooperació al desenvolupament em dotà de certa suspicàcia en relació a les iniciatives sorgides institucionalment per millorar les condicions de vida dels marginats i els exclosos, en aquest cas: els joves indígenes. La història dels mitjans de comunicació indígena alimentava, també, les meves sospites. Com Wilson i Stewart recullen a la introducció del seu treball recopilatori sobre aquest fenomen, tot i que els grups i els artistes indígenes han produït els seus propis mitjans expressius durant generacions, generalment els seus productes han acabat representant estructures colonials (2008: 3). I, de fet, aquesta és una de les principals crítiques que s'han fet a les iniciatives de vídeo indígena per part d'alguns autors, com Faris (1992), que considera que no són més que el fruit de cosificar i consumir els anhels dels pobles indígenes per part d'Occident.

Per això vaig necessitar contrastar fins a quin punt és cert que les cultures nadiues han sobreviscut al llarg de segles d'opressió gràcies a la seva capacitat d'adaptació d'eines i tradicions de les cultures invasores per als seus propis propòsits (LEUTHOLD, 1998: IX; PITARCH, 1996 i 2003). Em preguntava si tenen realment un impacte les videoproduccions indígenes sobre la situació d'aquestes persones i dels seus grups de referència; si els autors fan treballs diferents segons a quina audiència (local, nacional o internacional) apel·lin; si les comunitats i organitzacions indígenes fan realment seu el discurs que es transfereix audiovisualment en aquests treballs. El troben pertinent?

També em preguntava quin impacte real tenien aquestes tecnologies de la imatge i de la comunicació (les càmeres de vídeo, de fotografia i de cinema, les gravadores de so, les eines informàtiques d'edició i els mitjans hipertextuals de difusió) en el procés d'elaboració d'una identitat com la descrita més amunt: nova, actual, però diferenciada amb trets reals de les seves cultures d'origen i, per tant, basada en l'alteritat. La videoproducció, doncs, es podria

⁴ Idea manllevada de la "càmera participant" que l'etnòcinema Jean Rouch situava al centre del seu treball de camp com un actor social més que, sense pudor, genera noves relacions socials que, per més que provocades per la presència de l'etnògraf i la seva tecnologia, no són menys significatives.

equiparar a altres arenes de diàleg identitari i de construcció com ara el fenomen turístic? O té característiques pròpies que la fan interessant i rellevant com a objecte d'estudi antropològic?

Em vaig preguntar també quina era la història personal dels seus protagonistes i com els havia canviat a nivell personal i social el fet d'esdevenir *videoastes*, és a dir, a partir de tenir un rol clar i marcat (i nou en el seu context) relacionat amb tecnologies valorades com a foranes i alhora com a eines de poder. Em resultava especialment interessant veure com es prenien les decisions darrere dels projectes audiovisuals, arrel de la meva suspicàcia entorn als projectes de desenvolupament i del meu qüestionament sobre l'apoderament (*empowerment*) real que aquests suposen. També volia veure com els joves moderns i amb estudis eren capaços de combinar els elements simbòlics que tenien al seu abast i la informació provinent de la seva tradició oral, però també de la intel·lectualitat indígena (a la qual ells estaven en camí d'incorporar-se) i de la intel·lectualitat no indígena en forma de textos acadèmics o discursos transferits via les "polítiques afirmatives". Analitzar, al capdavall, com mesclaven tot això amb aquelles dades que consideraven significatives dels moviments socials locals i globals, del cinema i els mitjans de comunicació en general entorn a la indianitat, la participació ciutadana o al canvi social, i ho plasmaven en les seves petites produccions.

El text que es recull a continuació ha estat fruit d'una negociació etnogràfica llarga i ha estat informat per les experiències i opinions de més d'una desena de persones individuals amb característiques i voluntats molt diverses. Per això, tot i considerant que l'anàlisi és prou rellevant per extrapolar-la a altres àmbits, em sembla necessari no perdre la perspectiva que l'antropologia parla de grans coses des de llocs petits. Els resultats d'aquest treball volen ser compartits amb la comunitat acadèmica catalana i mexicana i, de fet, ja ho han estat, també a nivell internacional en diverses ocasions. Tanmateix, l'anàlisi també ha volgut ésser d'utilitat per a les persones que en són protagonistes i per als seus col·lectius, i al llarg de tot el procés de treball s'han transferit dubtes i conclusions parcials a diversos dels actors involucrats. La següent etapa implicarà sotmetre aquest text, més ampli i acabat, també al seu judici.

3/ Metodologia

*"A kind of jury or committee had asked me, early in my fieldwork,
'What is your religion?'
I replied 'My religion is anthropology', explaining that my purpose was to study them.
Our collaboration was very explicit."⁵*

James L. Peacock (2008: 164)

En aquest apartat es descriuran i analitzaran els mètodes de recerca emprats al llarg dels sis anys de desenvolupament de la tesi doctoral i, més concretament, al llarg de les tres estades⁶ de treball de camp etnogràfic realitzades a Chiapas.

3. 1 Recerca bibliogràfica i documental

El treball previ a l'inici de l'estada al terreny, que també ha tingut continuïtat al llarg de tota la recerca, ha estat fonamentat en la lectura i anàlisi d'articles i obres especialitzades en antropologia visual, etnologia i història de Mèxic, comunicació i antropologia política, i es féu a partir de materials trobats a Barcelona, a Mèxic (Chiapas i ciutat de Mèxic) i als EUA, i també a revistes electròniques i premsa general.

Això ha anat acompanyat del visionat de materials audiovisuals⁷, que també es pogué fer gràcies als fons documentals de la Filmoteca de Catalunya, de la Mostra de Cinema Indígena de Barcelona⁸ (anys 2007-2010), del grup de Centreamèrica de Sodepau (any 2004), el fons documental del *Chiapas Media Project* i del Màster en Antropologia Visual de la UB. Els criteris d'observació i anàlisi dels vídeos foren:

⁵ "Una mena de jurat o de comitè em preguntà, al començament del meu treball de camp: 'Quina és la teva religió?' Jo vaig contestar 'La meua religió és l'antropologia', explicant-los que el meu propòsit era estudiar-los. La nostra col·laboració era molt explícita." (Traducció pròpia).

⁶ Es pot consultar a l'Annex 1 el calendari detallat de la investigació.

⁷ Podeu veure'n un llistat a l'apartat 11.2.

⁸ Vegeu <http://www.cinemaindigena.alternativa-ong.org/>.

- L'ús de la càmera i del llenguatge visual i sonor, i l'estil de les pel·lícules (ficció, documental, reportatge, observacional). En concret, m'interessava fixar-me en si les creacions que s'emmarquen dins el gènere del "vídeo indígena" tenen un caràcter propi diferenciat i, fins a quin punt, s'hi reflecteixen influències de l'estil periodístic dels *mass media* o altres tipus d'estils, com ara els dels documentals de gran difusió de contingut científic-naturalista. Tot i que aquesta no sigui una recerca audiovisual que es deturi en qüestions tècniques, a grans trets també vaig voler parar atenció a discernir quines tendències cinematogràfiques⁹ afectaven la manera de veure i de treballar dels productors indígenes en l'ús de la càmera (estàtica, a l'espatlla, *steady-cam*), dels recursos visuals (efectes especials, animació), de la presentació dels "tempos" en les històries (velocitat, llargada dels plans, salts temporals...), o fins i tot en l'apartat sonor (la presència i ús de la música; la gravació de sons de recurs de, per exemple, la natura o l'entorn urbà; o la conservació de les veus originals en llengües nadiues). M'interessava alhora comprovar de quina manera els estereotips sobre la indianitat (salvatgisme, romanticisme,...) eren presents i quin paper hi juga la natura com a element simbòlic central associat al món indígena, tal i com afirma Leuthold: "la imatgeria de la natura emergeix com un assumpte central i controvertit en l'estètica dels mitjans de comunicació nadius" (1998: 108. Traducció pròpia). Finalment, tenia intenció de comprovar si el volum més ampli de produccions era de gènere documental de tipus denúncia o recopilació de costums i tradicions, com inicialment m'esperava, o bé si destacaven produccions de ficció, de vídeo-art, etc.
- El paper del narrador i de qui hi ha darrera la càmera. A l'entorn d'aquestes qüestions, i en estreta relació amb l'anterior, em vaig fixar com es relacionava el camerògraf i/o director de la producció amb els subjectes de les pel·lícules. Si, com era d'esperar, les produccions indígenes han de subvertir les relacions de poder entre els qui els han objectificat (artistes, polítics, acadèmics) i ells mateixos/es com a pobles amb entitat política i agència pròpia, calia fixar-se en quina mesura les seves videoproduccions reproduïen o no aquestes jerarquies a l'hora de tractar

⁹ Em refereixo a estils audiovisuals que podrien modular la seva forma de fer pel·lícules. Alguns exemples serien el cinema etnogràfic de Jean Rouch (amb càmera a l'espatlla i participant, veu en *off*), l'estil documental de Frederick Wiseman (amb plans molt oberts i descriptius), el cinema de ficció d'Alejandro González-Iñárritu (amb un muntatge de ritme accelerat, salts narratius) o d'Spike Jonze (director de videoclip que genera treballs cinematogràfics amb una important estètica, com ara "On viuen els monstres" (2005) i també el vídeo domèstic que es difon a Internet, que ha popularitzat uns materials de qualitat amateur que sovint se centren més en el seu valor de "captar la realitat per sorpresa").

temàtiques indígenes "des de dins". Això ens portaria a pensar quin espai de poder té el *videoasta* o cineasta indígena dins la seva comunitat o organització, fins a quin punt transmet una veu individual o col·lectiva i de quina manera innova en incorporar el diàleg entre les imatges i els protagonistes de les històries que està transmetent, o bé incorpora les formes clàssiques del documental explicant què hem d'interpretar per mitjà de la veu omniscient del narrador. Totes aquestes qüestions em conduïren a interessar-me també en els processos de producció d'aquestes pel·lícules: com es prenen les decisions sobre què i com filmar, com s'edita, com hi participa cadascú, etc.; elements que podria observar més tard al treball de camp.

- Temes tractats i per què és rellevant (o no) que es tractin en format audiovisual. Donant seguiment a l'anterior, considerava important captar recurrències en les temàtiques i fins a quin punt la imaginació i la variabilitat hi tenien lloc. Si, segons Leuthold parlant de l'art des del punt de vista indígena (en oposició a la concepció occidental de l'art):

"...els nadius tot sovint creuen que hi ha normes socials o línies a seguir que guien l'expressió, que han de ser respectades i conservades; els objectes expressius i els esdeveniments han de ser orientats a la comunitat; l'art ha de tenir bellesa i funcionalitat; l'artista no està per sobre ni separat de la societat i no hi ha pressió envers la innovació per si mateixa" (*Op. cit.*: 7. Traducció pròpia).

seria d'esperar que les pel·lícules creades des dels pobles indígenes tinguessin temàtiques repetitives i conseqüents amb les tradicions comunitàries. En aquesta línia, també vaig voler saber si el fet que aquests assumptes es reflectissin individualment tenia rellevància per a les comunitats i organitzacions indígenes i per què. És a dir, quina funcionalitat hi veïen aquestes en produir pel·lícules sobre els seus temes d'interès, i quin tret diferencial aportarien aquestes iniciatives en comparació amb altres processos com ara l'expressió artística per mitjà de l'artesania, la literatura, la pintura, o fins i tot l'acció política.

- Propòsits aparents de la producció (si es tracta de vídeo de sensibilització, denúncia, entreteniment...). Seguint la línia del primer criteri, un element central d'observació era la classificació de les produccions de temàtica indígena segons els objectius amb què aquestes eren plantejades. Les pel·lícules més fàcilment observables per l'espectador occidental europeu com jo mateixa són els vídeos de denúncia que arriben per cercles de participació política o en alguns canals

secundaris de difusió televisiva. També es pot observar la temàtica indígena en moltes pel·lícules d'entreteniment com ara "Ballant amb llops" (Kevin Costner, 1990) però les produccions que arriben als nostres ulls sempre són d'autoria no indígena. Finalment, hi ha els documentals de temàtica indígena, també elaborats per realitzadors occidentals, que tracten folklòricament els pobles originaris, aquests sí amb una difusió certament més àmplia. Per això, era urgent veure-hi més enllà, un cop al terreny, i recopilar quina mena de productes elaboren els autors i autores indígenes, i dins de quines categories es podrien englobar.

- Els seus efectes: relacions simbòliques que s'estableixen (persones i conceptes que hi apareixen, quin rol juguen, etc.) i, en concret, el tractament de la indianitat (quins valors s'associen al fet de ser indígena). Ras i curt: quin poder tenen aquestes produccions i com influeixen les societats en què s'emmarquen.

Aquests materials, tant en text escrit com audiovisual, em serviren per elaborar un marc teòric i un estat de la qüestió inicials, que s'anaren ampliant amb l'accés a bibliografia i pel·lícules a Chiapas.

3.2 Etnografia col.laborativa

Un cop al terreny, vaig poder acompanyar, en les diferents fases de recerca, diferents *videoastes* (joves migrants originaris de comunitats indígenes rurals que elaboren pel·lícules en el marc de les seves organitzacions o a títol individual) en la seva quotidianitat. L'observació del dia a dia del treball dels *videoastes* indígenes i del seu context va requerir una dedicació i una adaptabilitat plenes. Vaig poder acompanyar-los i fins i tot assistir-los en reunions (en el context de les seves organitzacions) on es discutia sobre els continguts de les seves produccions; també en filmacions (que inclouen viatges, entrevistes...), projeccions i presentacions orals (al terreny i a festivals i congressos). També els vaig veure editar i discutir entre col·legues sobre el seu treball. Alhora, ens vam trobar en el context formatiu, ja que compartíem un espai de capacitació, que explicaré més endavant, on jo feia funcions docents i de coordinació. Finalment, i molt important, també vam compartir espais de lleure (festes, sopars, excursions,...). L'observació fou enregistrada en alguns casos en vídeo (*miniDV*) i també en suport fotogràfic.

El context en què se situà la meua recerca fou un projecte ja existent d'antropologia visual i col·laborativa amb processos de formació i suport a la videoproducció de persones de membres d'organitzacions indígenes (el *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur*, PVIFS d'ara en endavant). Per això, previ a la meua arribada a Mèxic, ja havíem mantingut converses per aconseguir un primer informant-col·laborador amb qui jo treballaria els primers mesos. A partir d'aquí, vaig poder anar establint els meus contactes i intercanvis amb diverses persones, no sense rendir comptes periòdicament dels avenços de la meua recerca amb les parts implicades (principalment amb les institucions acadèmiques que m'acolliren). El PVIFS ja tenia establerta una dinàmica de col·laboració i partia d'una filosofia i d'una manera de fer molt concretes, a les quals em vaig haver d'adaptar. L'etnografia col·laborativa es basa en la idea que tot el coneixement és construït i vàlid en un context sociohistòric específic i, com esmenta Elisenda Ardèvol, el coneixement antropològic "no és fruit exclusiu del descobriment de l'etnògraf sinó de la interacció social entre l'etnògraf i el nadiu."(2001: 59). Per això, es planteja si és suficient conèixer el món des d'un únic punt de vista (des d'una perspectiva colonial, positivista), o bé és més important establir una relació dialògica amb el món per tal de construir un coneixement polifònic i, a més, tractar de canviar o millorar els problemes que es detectin. Per tant, l'etnografia col·laborativa (que forma part de la genealogia de les ciències socials activistes, militants, de la recerca-acció participativa, de la pedagogia de l'alliberament freiriana i d'altres que es descriuran en posteriors apartats) pretén construir una agenda comuna d'interessos entre l'acadèmia (els investigadors i les institucions que representen) i les persones o col·lectius que estan al cor de les recerques (tradicionalment: els objectes d'estudi). D'aquesta manera es proposa que la participació de totes les parts sigui multidireccional, que la realitat qüestioni la ciència i viceversa. Com ens descriu Rappaport (2008: 8) el buit que es dona en l'observació participant tradicional, en la qual el diàleg és unidireccional, se supleix en l'etnografia col·laborativa per preguntes i respostes que venen tant dels investigadors com dels subjectes que estan essent estudiats. Precisament, aquest enfocament metodològic cerca el debat entorn als perquè i coms de la recerca, que els productes de la recerca siguin retornats i avaluats críticament i que, finalment, els resultats o efectes del procés siguin útils no només per a l'acadèmia, sinó per als altres col·lectius implicats. I això, no només per dotar la recerca d'un valor ètic, sinó perquè, segons defensen els promotors de la col·laboració en antropologia, la qualitat de la teoria antropològica resultant és superior (RAPPAPORT, *Op. cit: passim*), donat que els nostres tradicionals "objectes d'estudi" també són, necessàriament, "para-etnògrafs" (segons el terme usat per Holmes i Marcus, 2008) de la seva pròpia realitat.

En el meu cas, em vaig alinear directament amb aquest corrent teòric pel fet de prendre com a objecte central d'estudi els *videoastes* que estaven constituïts en tant que grup arrel de la seva vinculació amb el PVIFS. Aquest fet tingué implicacions ètiques i metodològiques. D'entrada s'exigia que la meva feina amb els *videoastes* tingués beneficis per a ells i que, a més, jo aportés els meus coneixements i treball als seus processos, sempre sota proposta i consens. A banda d'establir una agenda comú (de fet, organitzar la meva agenda de recerca en funció dels objectius, ritmes i canvis de les agendes de treball dels i de les *videoastes*), la col·laboració es concretà en les següents accions:

Al llarg dels tres primers mesos al terreny, l'any 2005, vaig poder observar la quotidianitat de les tasques d'un jove *videoasta* (que fou format originalment en el marc del PVIFS) dins la seva organització de metges i parteres tradicionals dels Altos de Chiapas, i analitzar quin paper tenia la videoproducció en aquest context¹⁰. Gràcies a aquesta primera experiència vaig realitzar diverses entrevistes i també vaig establir contacte amb altres persones relacionades amb la producció d'audiovisuals "indígenes" de la zona. Al llarg d'aquells mesos vaig contribuir a l'elaboració d'un vídeo informatiu i de difusió sobre l'organització a la qual pertanyia el *videoasta*, aportant la meva visió a tall d'*outsider* (donat que el document en qüestió estava pensat per a una audiència externa: potencials finançadors, altres metges i parteres, turistes visitants del "Museo de la Medicina Maya", etc.), i també recolzament tècnic al realitzador (en traduccions, transcripcions i sonorització).

A la segona fase de l'etnografia, al llarg de set mesos entre 2006 i 2007, vaig poder treballar amb més *videoastes* indígenes i conèixer les seves videoproduccions. La meva col·laboració en aquesta etapa es basà en una demanda expressada per un col·lectiu sorgit a partir de joves *videoastes* del PVIFS i altres comunicadors/es socials que s'havien constituït com a *Centro de Comunicación Indígena Sna'ik*. Es tractava de facilitar (tant jo com un altre col·lega coordinador del PVIFS, l'Axel Köhler, amb el suport d'altres experts i comunicòlegs), un seminari de formació¹¹. Els beneficiaris d'aquests seminaris serien joves, majoritàriament indígenes, de la ciutat de San Cristóbal de las Casas, que treballaven o volien treballar en projectes de comunicació social, tant per a dedicar-s'hi professionalment, com per avançar en

¹⁰ Aquesta etapa constituï el treball de camp corresponent a la memòria de tesina que està disponible per a consulta a la Biblioteca de la Facultat de Geografia i Història de la UB. Es pot llegir un resum de l'informe de recerca referent a aquest fragment de la investigació a: http://www.ub.edu/antropo/doctorat/Tesines/2005/Cardus_Laura_2005.pdf.

¹¹ Podeu llegir una breu descripció del procés al capítol 8 i al bloc d'un dels seus participants: <http://coletilandia.blogspot.com/2006/12/medios-audiovisuales-desde-y-para.html#links>.

aquest suport des de les seves organitzacions socials, artístiques o polítiques. Molts d'ells i elles esdevindrien, també, informants-col·laboradors per a la meua recerca. Així que, aquest espai de formació, que decidiren denominar Seminario "Una Visión de los Medios Audiovisuales desde y para los Pueblos Indígenas"¹², per bé que representà un esforç de programació i coordinació i moltes hores de treball, esdevingué un espai idoni per establir una xarxa d'informació i per facilitar discussions entorn a les qüestions centrals de la meua recerca. Al seminari els antropòlegs, a més de facilitar la coordinació general, aportàvem coneixements teòrics i tècnics al voltant de la recerca social amb mitjans audiovisuals. Per organitzar-nos, establírem un calendari de reunions de treball des del començament (setembre de 2006) en el qual se'ns convocà als antropòlegs i als membres del col·lectiu *Sna'ik*. Un cop fixada la temàtica del seminari i les qüestions organitzatives (espai, calendari), s'inicià la campanya de difusió i de captació de participants, entre les persones que els mateixos membres d'*Sna'ik* suggeriren. Els convidats (unes vint-i-cinc persones) foren convocats a una primera reunió informativa on se'ls explicà la dinàmica del seminari: cada tarda de dissabte es conduiria una sessió temàtica d'unes quatre hores, a càrrec d'una persona o diverses, expertes en el tema a tractar. Les sessions serien teòriques, pràctiques i participatives, i podrien incloure el suport audiovisual, exercicis tècnics o bé alguna activitat complementària com ara sortides o entrevistes. L'assistència seria obligatòria i la responsabilització de certs aspectes, com ara prendre acta de la sessió o portar el cafè i berenar per a la pausa, seria rotativa, i es repartiria en finalitzar cada sessió per a la setmana següent. Les classes tindrien lloc a les aules del CESMECA (centre de formació i recerca en antropologia social situat a un barri dels afores de San Cristóbal, a tocar del cinturó perifèric poblat per onades migratòries), i serien gratuïtes per a tothom, tot i que es convidava a fer aportacions econòmiques voluntàries. Els materials, personal, etc., necessari per dur a terme les formacions miràriem de facilitar-los entre tots i totes, però l'equip coordinador (*Sna'ik* i antropòlegs) vetllàriem per la supervisió i per garantir que tot estigués a punt per a cada sessió.

Prèviament a cadascuna de les sessions, durant la setmana anterior, els i les encarregades de coordinar ens trobàvem, normalment en un espai informal com ara una cafeteria àmplia o a casa d'algú. Normalment érem unes cinc o sis persones reunides, i també participava la persona o persones que conduirien la formació en concret, fossin tècnics audiovisuals, acadèmics o activistes (o diverses d'aquestes coses alhora). En aquestes reunions prèvies ens distribuïem la feina per a la sessió (quin material calia, com dividiríem els temps,

¹² Vegeu-ne el programa i calendari a l'Annex número 3.

què feia cadascú) i orientàvem el responsable de la classe sobre el nostre funcionament, alhora que escoltàvem la seva proposta.



Sessió de tècniques d'il·luminació al Seminari. Foto: Laura Cardús (2007)

Algunes sessions tingueren, efectivament, activitats especials com ara pràctiques d'edició (amb els nostres propis ordinadors: els dels antropòlegs i d'*Sna'ik*), pràctiques d'il·luminació i àudio (amb els materials amb els que contribuïren els professors convidats de forma voluntària), pràctiques d'entrevista i càmera en una sortida a una festa tradicional a Chiapa de Corzo, i participació a un ritual Maia facilitat per guies espirituals indígenes vinguts expressament de Guatemala. Val a dir que totes les persones hi participaven de forma desinteressada, sense salari, i que els fons per cobrir despeses (com ara el viatge des de Guatemala dels guies espirituals), sortiren de les aportacions voluntàries. Els i les participants feien una valoració a posteriori de cada sessió. En acabar el seminari es podia obtenir un certificat d'assistència emès per *Sna'ik* i pel CESMECA, amb validesa universitària.

A banda d'aquest espai formal de col·laboració, es donaren diverses ocasions en les quals els i les *videoastes* requeriren el meu suport. Per exemple, en la traducció a l'anglès de text per als subtítols de documentals que es volien enviar a festivals als EUA o a Europa. També en el suport burocràtic per obtenir finançament d'agències estrangeres (tant subvencions per a projectes com beques personals). Encara més interessant per a la recerca, se'm va demanar de participar en discussions col·lectives sobre els mitjans de comunicació indígenes i el paper de la comunicació en els processos de reivindicació ètnica, amb el propòsit d'elaborar un discurs propi i "intel·lectualitzat" per part dels *videoastes*, que eren convidats a participar a fòrums nacionals i internacionals de joves indígenes. En aquests espais, el meu paper era aportar reflexions i informacions "des de fora" i des de l'antropologia.

L'etnografia col·laborativa, però, es defineix per quelcom més que per un pur intercanvi de favors. Es tracta de la *construcció comuna de coneixements*. Per això, les reflexions i les conclusions que anava extraient al llarg de les diferents etapes de la recerca

eren compartides i socialitzades amb les persones que s'hi havien implicat. Això necessàriament suposà escriure i explicar-me amb un llenguatge comprensible, lliure d'argot acadèmic, fet que em féu reflexionar continuadament sobre què volia comunicar exactament. No em podia refugiar en els codis propis de la disciplina, massa especialitzats, culpables a voltes de generar malentesos.

Després de fer cada entrevista en profunditat i d'haver-la transcrit, compartia el text amb la persona entrevistada. D'aquesta manera l'informant podia disposar de les nostres paraules per escrit i, a més, podia fer observacions i matisacions, així com les correccions pertinents, per exemple en relació a la terminologia en llengües indígenes. També, les imatges extretes de la recerca (fotos i vídeos) es compartien quan eren sol·licitades, per donar-los usos alternatius al de la mateixa recerca. Aquest és un fenomen descrit per molts dels investigadors i investigadores que han emprat càmeres en la recerca etnogràfica: des de Gregory Bateson fins al mateix Pedro Pitarch, hi ha una evidència que les "poblacions estudiades" (i retratades) sol·liciten intercanvis en veure com l'antropòleg utilitza la tecnologia per immortalitzar-los:

"Sin habérmelo propuesto, en Cancú debí trabajar como fotógrafo de personas y rituales públicos, más que nada porque desde un principio se dio por supuesto que, en tanto que castellano, ésa era una de mis actividades, y nadie que visitara mi casa dejaba de admirar (y contar a los demás) la interminable cantidad de fotografías y cintas magnetofónicas que guardaba allí. Desde ese punto de vista yo era *riko*, 'rico'." (PITARCH, 1996: 115)¹³

Segons el meu parer, la col·laboració en el procés etnogràfic es dona entre l'investigador/a i els seus informants, així com amb altres persones de la comunitat, o altres professionals. Això és una realitat inherent a la mateixa pràctica de la investigació. La dinàmica col·laborativa és, per tant, un tret ineludible de la relació etnogràfica, i necessària per aconseguir desenvolupar un relat antropològic tant fidedigne i complert com sigui possible. A banda, la col·laboració és necessària per establir relacions igualitàries i no de poder entre investigadors i informants (o assessors, com els anomena Lassiter, 2005):

"...the sense of collaboration long implicitly embedded in anthropological fieldwork, concerning the anthropologist in relation to a less powerful and formally silent subject in traditional ethnography. This sense has been the source of much critique since the 1980s, and is the basis today of restating the ethics of research by recognizing as norm of research practice these long-embedded collaborative relations. In our rethinking of fieldwork relationships, we have a sense

¹³ En les cites textuais incloses al llarg d'aquest document, es conserva l'idioma original si és castellà. En anglès, sempre es presenta traduït directament o amb la traducció a peu de pàgina. En alguns casos, per facilitar la lectura, s'ha insertat la cita en el text, de manera que es pot haver traduït al català o bé haver estat mantinguda en el seu idioma original. En qualsevol cas, quan hi ha hagut traducció, s'indica quin era el seu idioma original. Per una altra banda, l'ús de les cursives s'ha reservat tant a emfasitzar alguns mots o frases com a indicar la condició de paraules en idiomes diferents al català.

of the dynamics of power and the intellectual standing of the reflexive subject. For us, collaboration is overt, epistemic, and mutually invested in."¹⁴ (HOLMES i MARCUS, 2008: 85)

El compromís amb les poblacions que són al centre de la recerca és un plantejament ètic propi d'aquest enfocament etnogràfic, que implica una forma de relació però també una manera concreta d'interpretar les dades i reflectir els resultats de la investigació, així com un plantejament sobre l'ús dels resultats, ja discutit en diversos comitès ètics i deontològics de les diverses associacions d'antropologia¹⁵. Rappaport (*Op.cit*: 2), ens fa veure com la col·laboració en la recerca també es posa de manifest en els productes finals de l'etnografia:

"Els productes de l'etnografia col·laborativa inclouen peces en co-autoria (...), volums editats en els quals els antropòlegs i els investigadors locals presenten les seves troballes (...), publicacions per al consum de les comunitats locals (...), i llibres d'un/a sol/a autor/a que reconeixen el context col·laboratiu en el qual foren produïts (...)." (Original en anglès, traducció pròpia).

3.3 Diari de camp i informes de recerca

Al llarg de totes les estades al terreny¹⁶ he dut un diari de camp on he sistematitzat les observacions i també m'ha servit de registre de trobades, entrevistes i activitats varies. Com a part del diari elaborava cròniques descriptives més extenses i denses quan alguna ocasió especial s'ho mereixia. El diari permet contrastar situacions al llarg del temps i fer una anàlisi en diferit dels esdeveniments, sense estar-los experimentant en l'acció i, per tant, des d'una situació mental i corporal diferent¹⁷. Per exemple, el meu primer diari recull una experiència

¹⁴ "[Hi ha] el sentit de col·laboració llargament implícit dins el treball de camp antropològic, que suposa l'antropòleg en relació a un subjecte menys poderós i formalment silenciós en l'etnografia tradicional. Aquest enfocament ha estat fortament criticat des de la dècada dels 1980s, i és la base de l'actual replantejament de l'ètica en la investigació mitjançant el reconeixement com a norma de la pràctica investigadora de les relacions de col·laboració que hi són subjacents. En el nostre replantejament de les relacions de treball de camp, reconeixem un sentit de les dinàmiques del poder i també el prestigi intel·lectual del subjecte reflexiu. Per a nosaltres, la col·laboració és evident, epistèmica, i una inversió mútua." (Traducció pròpia).

¹⁵ Vegeu: <http://www.aaanet.org/committees/ethics/ethcode.htm> (Codi Ètic de l'Associació Americana d'Antropologia); http://www.aas.asn.au/docs/AAS_Code_of_Ethics.pdf (Codi Ètic de l'Associació Australiana d'Antropologia); <http://www.theasa.org/ethics.htm> (Directrius Ètiques de l'Associació d'Antropologia Social del Regne Unit i la Commonwealth).

L'Associació Europea d'Antropologia Social (EASA) no té en l'actualitat un codi ètic, però sí una xarxa de discussió entorn a aquesta temàtica: <http://www.easaonline.org/networks/ethics/index.htm>.

¹⁶ Vegeu el calendari del treball de recerca a l'Annex núm. 1.

¹⁷ El paper i la funció dels sentits (el tacte, l'olfacte, a més de la vista, per exemple) han estat descrits per autors/es com ara a Paul Stoller (1989) *The Taste of Ethnographic Things*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press o Sarah Pink (2010) *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage, que han posat èmfasi en la importància de la percepció sensorial en l'experiència etnogràfica i en la construcció del coneixement.

que puc rellegir i repensar anys més tard i comparar-la amb experiències similars de l'actualitat.

A més del diari pròpiament dit, em vaig veure obligada a sistematitzar els meus aprenentatges i reflexions en forma d'informes acadèmics (per justificar beques i també per les universitats que m'acollien), així com en forma d'articles, ponències¹⁸ i presentacions diverses. Això em permeté revisar sempre les reflexions etnogràfiques, actualitzar-les i, sobretot, sotmetre-les al judici de persones implicades o afins amb un llenguatge, com ja he dit, accessible a tots els públics. Per exemple, vaig haver de presentar un relat de l'estat de la meva recerca l'any 2007, tant al "Seminario Internacional Permanente" del CIESAS, com al claustre d'investigadors/es del CESMECA i als i les participants i convidats del Seminario "Una Visión de los Medios Audiovisuales desde y para los Pueblos Indígenas", de manera que els i les oients sabien i podien jutjar, que jo feia etnografia i treia conclusions sobre ells, elles i els temes que ens ocupaven.

Cal subratllar que, per bé que la perspectiva de l'antropologia col·laborativa cerca l'intercanvi i la construcció col·lectiva del coneixement, les meves conclusions i opinions són, finalment, meves. És a dir que, per molt que siguin exposades a les mirades i criteris d'altres, finalment he acabat elaborant el seu propi discurs a partir de l'experiència. El fet de col·laborar no implica necessàriament estar d'acord amb tot ni identificar-se amb les persones que són al centre de la recerca. La col·laboració, en etnografia, no és sinònim de militància. Com bé resol Joanne Rappaport: no cal una identificació ideològica per part de l'etnògraf/a amb les causes que defensen els grups humans amb què treballa¹⁹ a banda que, sovint, podria ser pretenció per part dels antropòlegs suposar que les nostres contribucions són a l'alçada de l'activisme (*Op. cit.:* 8).

A més, no ens podem enganyar, el fet d'haver de lliurar informes a les persones implicades em va fer tenir una "doble agenda": un relat de les meves reflexions en ple (el meu diari personal) i, per altra banda, un àmbit de redacció formal i públic que era transferible sense ferir sensibilitats ni traïr la confiança dels o de les informants. Tanmateix, això no m'impedí posar en comú les meves opinions i anàlisis en qüestions que no eren necessàriament del gust dels meus interlocutors. A tall d'exemple, en qüestions de gènere, sempre vaig ser molt crítica amb el paper que juguen les dones indígenes a l'hora d'esdevenir

¹⁸ Vegeu, per exemple <http://www.comite-film-ethno.net/colloque-jean-rouch/...colloque-JR/cardus.pdf>

¹⁹ Assumint que, per norma general, l'etnografia col·laborativa es practica, especialment als diferents països americans, amb subjectes pertanyents a organitzacions no governamentals o moviments socials, com és el cas d'aquesta recerca.

comunicadores²⁰. Aquestes opinions van ser, de vegades, rebudes amb rebuig i ofensa per part d’algunes persones, fins i tot dones, que participaren a la recerca. Pel que fa a la doble agenda també cal destacar que vaig haver de fer servir pseudònims quan alguns informants m’ho requerien, i guardar-me informacions quan se’m sol·licitava expressament, ja que el terreny en el qual vaig treballar era un context especialment sensible pel que fa, d’una banda, a les afinitats polítiques i, de l’altra, al cultiu del rumor. A banda de tot això, vaig haver de lliurar informes de recerca a institucions governamentals mexicanes, de cara a les quals havíem de mantenir en secret el meu contacte amb certs actors socials (donat que la participació en esdeveniments polítics és il·legal per a les persones estrangeres a Mèxic).

3.4 Filmacions i fotografies

Bona part del treball de camp està recollit en forma d’imatges fixes o en moviment. Això implica una tecnologia i feina “extres”, però es compensa pels avantatges propis de tenir aquests registres. Els arxius visuals permeten revisar l’observació tants cops com sigui necessari, acció imprescindible quan s’abandona el terreny i passen mesos, i en certa manera t’allunyes i t’aïlles del teu objecte d’estudi. Revisonar les imatges ajuda a retornar a la situació, revivre-la i tornar-hi a reflexionar. Les imatges et retornen una experiència viscuda, però també tenen la virtut de recollir aspectes que poden passar per alt en el moment de l’acció i, a més, reflecteixen un “tot” del moment viscut (deixant de banda, això sí, aspectes claus com ara les olors, la temperatura, els sons subtils, altres qüestions etnogràficament significatives que han estat abastament defensades per l’Antropologia dels Sentits²¹). I, al capdavall, les

²⁰ Com es descriu més endavant en l’etnografia, les noies que arriben a formar-se com a comunicadores molt rarament poden esdevenir finalment professionals en aquest camp. Són casos comptats els de les *videoastes* indígenes, ja que s’estableix una selecció inicial de les persones que accedeixen a formació o a experiències fora de la comunitat (és a dir, que ja són poques, d’entrada, les noies que per exemple marxen a estudiar fora del seu poble). El rol dels comunicadors dins les comunitats i les organitzacions és d’àmbit eminentment públic i requereix sortir regularment del poble o de la ciutat. Les noies, quan els arriba l’edat de casar-se, han d’abandonar dràsticament aquestes activitats, o bé, encara que no es casin o estiguin divorciades, s’han de fer càrrec dels seus familiars (siguin fills, germans o pares) i són molt pocs els casos en que puguin portar una vida independent i autònoma de la seva família que els permeti seguir una carrera de forma regular (finalment, com passa a moltes dones arreu del món). Aquesta reflexió era rebutjada en part per molts membres d’organitzacions que al·legaven que aquestes condicions ja estaven superades en el seu entorn, i que només era una qüestió de temps que les *videoastes* igualessin els seus companys homes. Tanmateix jo ho posava en dubte continuadament, i més donada la situació de violència política i estructural envers les dones que es viu a Mèxic on el carrer, encara ara, és un territori masculí. A la primera entrevista de la qual he inclòs transcripció a l’Annex núm. 2, es dona una altra explicació en relació a aquesta qüestió.

²¹ Com a exemple, vegeu Pink (2010).

imatges digitals són un material fàcilment intercanviable amb els seus protagonistes, com ja s'ha explicat.

Les implicacions d'usar tecnologies de registre visual en l'etnografia són ben conegudes i cal anar amb precaució a l'hora de fotografiar "a la babalà" el que ens sembla més interessant en cada moment. Malinowski va advertir molt encertadament que en la seva fotografia de camp pecà de frívol i de no haver planificat la presa d'instantànies (a ROCA, 2004: 175 i OROBITG, 2005: 10). A més, en la presa d'imatges sempre correm el risc d'avantposar les nostres expectatives prejudicades i els estereotips a l'hora de retratar els "altres". Tanmateix, sovint ens serveix adonar-nos del xoc de perspectives entre el que ens esperàvem veure i fotografiar i filmar, i el que, eventualment, hem acabat aconseguint. L'anàlisi de les imatges (digitals, en aquest cas), és d'una utilitat que no es pot obviar a l'hora de fer evidents aquests decalixos i, per tant, també és susceptible de generar un coneixement més que valuós.

Amb tot, la tecnologia implica uns *handicaps* que cal preveure. Partint dels més obvis (que calen piles i bateria, que els aparells s'espantllen, es perden, poden ésser robats, es trenquen les cintes, cal tenir-ne especial cura durant els viatges i als aeroports, cal conservar en bon estat i lluny de la humitat els enregistraments...), també el fet de dur a terme una recerca carregant una càmera implica que cal explicitar el teu estatus obertament (excepte si vols fer creure que ets un turista o un periodista i fer etnografia encoberta). En qualsevol cas, una càmera és un objecte conegut i reconegut per la majoria de la població. Malauradament, sovint s'associa a la premsa i es pot malentendre la nostra tasca. Per tant, cal explicar-se i demanar permís, informant adequadament les persones filmades o fotografiades. Si cal, també s'ha de fer signar un consentiment informat, explicitant quin ús posterior es vol fer d'aquelles imatges. Un exemple d'això, serien les estrictes regles sobre el consentiment informat i els drets d'imatge incloses a les Directrius Ètiques de l'Associació d'Antropòlegs Socials britànica, que inclou, a l'apartat sobre la "negociació del consentiment informat":

"(d) When technical data-gathering devices such as audio/visual-recorders and photographic records are being used those studied *should be made aware of the capacities of such devices and be free to reject their use.*"²²

I, sobre els drets de propietat intel·lectual:

"(b) Under the UK Copyright Act (1988), researchers making audio or video recordings must obtain 'copyright clearance' from interviewees if recordings are to be publicly broadcast or deposited in public archives. *Any restrictions on use (e.g., time period) or other conditions (e.g.,*

²² "Quan es fan servir aparells tècnics de recollida de dades com ara registres audiovisuals o fotogràfics, aquells que estan essent estudiats cal que siguin informats de les capacitats d'aquests aparells i que siguin lliures de rebutjar el seu ús."

preservation of anonymity) which the interviewee requires *should be recorded in writing*. This is best done at the time of the interview, using a standard form. Retrospective clearance is often time-consuming or impossible where the interviewee is deceased or has moved away."²³

(Amdues normes estan recollides a <http://www.theasa.org/ethics/guidelines.htm>. La cursiva és meva).

En l'actualitat no existeix, ni a Mèxic ni a l'Estat espanyol, cap normativa semblant que afecti directament el treball dels i de les antropòlogues. Tanmateix, cal considerar els acords en quant a l'ús dels materials, i la transparència en el procés etnogràfic, en virtut de les lleis de drets d'imatge i també per afavorir una relació cordial i constructiva entre totes les parts implicades a la recerca.



Un soldat filma població indígena a Chiapas. Foto: Cristina Rodríguez (*La Jornada*)

A Chiapas, concretament, aquest és un tema sensible, i més en el cas de les poblacions indígenes. D'entrada, la situació de "guerra de baixa intensitat" fa que les càmeres s'usin com a tecnologia clarament política (com a eina de control però també de denúncia o testimoni). Per això s'ha d'anar amb peus de plom a l'hora de filmar o fotografiar.

Els pobles indígenes de Chiapas han estat fotografiats fins a la sacietat per turistes i premsa, i utilitzats com a imatge folkloritzant per a promoure les visites d'estrangers. Per aquesta raó tot sovint les persones indígenes (especialment les dones) no volen ser fotografiades. De vegades esgrimeixen l'argument del "robatori de l'ànima" que, molt probablement, és un pretext per negar-se al que, històricament, ha estat un abús. Com recull Leuthold, reprement les aportacions de Leslie M. Silko, la desconfiança dels pobles indígenes

²³ "Sota la llei britànica del Copyright (1988), els investigadors que facin enregistraments en àudio o vídeo han d'obtenir una 'exempció de copyright' per part de les persones entrevistades si aquells materials han d'ésser exhibits públicament o dipositats en arxius públics. Les restriccions en el seu ús (com ara el període temporal) o altres condicions (com la preservació de l'anonimat) cal que siguin establertes per escrit. És preferible fer això en el moment de l'entrevista, emprant un formulari estàndard. L'exempció retrospectiva pot ser molt costosa en quant al temps, o impossible en el cas que l'entrevistat hagi mort o hagi canviat de domicili."

americans envers la fotografia té més a veure amb la persona del fotògraf, que no pas amb la càmera en si:

“Al començament, els homes blancs i les seves càmeres no eren exclosos de les danses sagrades *Katsina* i dels rituals *Kiva*. Però aviat els Hopis i altra gent Pueblo aprengueren de l'experiència que la majoria dels fotògrafs blancs que assistien a les danses sagrades eren voyeurs barats que no tenien cap respecte per l'espiritualitat. Encara pitjor, els líders Pueblo temien que les fotografies fossin usades per perseguir els Cusiques i altres membres del Kiva, perquè el govern dels EUA havia prohibit la pràctica de la religió Pueblo en favor de la cristianitat exclusivament.’ (Silko, 1990: 72)²⁴” (LEUTHOLD, 1998: 70-71. Original en anglès, traducció pròpia.)



El fotògraf Pedro Valtierra captà, al campament de desplaçats de X'Oyep (Chiapas), la seva instantània “Mujeres empujando soldados” (*La Jornada*), que esdevingué el testimoni de la violència cap als pobles indígenes i una imatge molt premiada.

També es recull, en el mini-documental “Vendemos recuerdos” (Carolina Corral, 2009), com les dones i les nenes de Zinacantán (Altos de Chiapas) es neguen de cara enfora a que els facin fotos, però algunes d'elles estan contentes amb ser retratades pels turistes, això sí, rebent una propina a canvi.

Tornant a l'anterior, el fet d'exposar-te com a etnògrafa pot conduir a situacions interessants com, per exemple, que els “informants” sol·licitin cobrar per les entrevistes o bé que suggereixin entrevistar-te (i filmar-te) ells a tu (ambdues les he viscudes a Chiapas). La part més positiva és que molta gent accedeix agradosament a ésser filmada o fotografiada i volen després veure's en imatges (llavors, és clar, s'ha de complir i donar-los una còpia o bé facilitar-los el visionat si no tenen els mitjans).

²⁴ Leuthold cita el text de SILKO, Leslie Marmon (1990) “Videomakers and Basketmakers” *Aperture* 119 (Summer): 72-73.

3.5 Treball en grup

Una altra forma de treball molt enriquidora foren les trobades en grup amb diferents pretextos. En aquestes ocasions sorgien debats relacionats amb els aspectes que m'interessava tractar (l'autoimatge, la representació, els mitjans de comunicació populars, la dependència tecnològica...). Aquestes discussions tenien lloc en trobades informals, com ara en entrevistes grupals (per exemple, ens trobàvem un grup de 3 o 4 *videoastes* que sol·licitaven el meu suport per escriure un document de cara a un projecte per finançar, i en aquest context havíem de discutir aquest tipus d'aspectes). També es donaren situacions formals, com ara el Seminari de formació descrit, que durà els darrers 6 mesos del treball de camp. En cadascuna de les sessions setmanals de quatre o cinc hores es donava lloc a dinàmiques i discussions molt diverses que sovint tenien una relació directa amb els meus temes d'interès.

A banda, es donaren oportunitats imprevistes i d'altres més planificades, però complexes, per observar i debatre. Aquestes situacions etnogràfiques²⁵ han estat, segons el meu parer, les més interessants del treball de camp i, alhora, les més difícils de sistematitzar, ja que no segueixen un guió previsible i, a més, suposen girs argumentals fent més complexa la realitat i, a voltes, donant pistes per comprendre-la millor. D'entre aquestes, destacaria:

- L'acompanyament a un *videoasta* i un equip de metges tradicionals a La Selva fronterera per realitzar la filmació d'un taller de formació sobre herbes medicinals (2005).
- L'acompanyament a un *videoasta* al barri perifèric de La Hormiga de San Cristóbal, a realitzar preses generals de la ciutat per ser usades com a imatges de recurs (2005).
- L'anada a un programa de Canal10 TV (televisió pública de Chiapas) per participar a un debat sobre el vídeo indígena, a Tuxtla Gutiérrez, capital de Chiapas, amb 5 *videoastes* i un antropòleg (2006).
- La sortida lúdica a l'Arcotete (zona muntanyosa prop de la ciutat de San Cristóbal de las Casas) a menjar a l'aire lliure, convidada per alguns membres d'*Sna'ik* (2006). Es donaren infinitat d'altres situacions informals de trobada

²⁵ Algunes d'elles són descrites al capítol 8 del text.

amb aquest grup sota el pretext de menjar, prendre un cafè, celebrar un aniversari...

- La sortida a un festival de rock indígena a Zinacantán, capçalera municipal tsotsil propera a San Cristóbal, on actuaven com a caps de cartell el grup *Sak Tzevul*, amics dels *videoastes*, amb un nombrós grup de gent, presència de mitjans de comunicació oficials, etc. (2006).
- La festa dels *Parachicos* de Chiapa de Corzo, amb tots els i les participants al Seminari (2007).
- La pujada al Huitepec (turó sagrat als Altos de Chiapas) a realitzar i aprendre un ritual Maia, amb tots els i les participants al Seminari i altres convidats (2007).



Membres del seminari participem en la preparació de l'altar per al ritual Maia realitzat al Huitepec. Foto: Axel Köhler (2007)

Un cop a Barcelona he tingut l'oportunitat de seguir en contacte amb moltes de les persones entrevistades per mitjà del correu electrònic i els blocs a Internet²⁶ i de tenir

²⁶ Com ara <http://coletilandia.blogspot.com/> o bé <http://komanilel.blogspot.com/>.

contacte personal amb un dels *videoastes*, gràcies a la seva visita a la Mostra de Cinema Indígena com a realitzador convidat.

3.6 Entrevistes semi-dirigides

En total vaig dur a terme 26 entrevistes semi-dirigides, que foren enregistrades en àudio (HMD) i la majoria també en miniDV (vídeo). Tot l'àudio fou transcrit posteriorment i lliurat per a la revisió i autorització dels i de les entrevistades. Una entrevista amb un cineasta oaxaqueny la vaig haver de fer per correu electrònic, ja que no vam aconseguir citar-nos personalment l'any 2005. Aquesta entrevista la vaig fer des de Barcelona i vaig seguir el mateix procediment (autorització, transcripció, etc.) Al següent viatge a Mèxic sí que vaig poder entrevistar-lo en persona. En aquesta trobada vam aprofitar per formalitzar una proposta de recerca de finançament per la seva organització en forma de la sol·licitud d'ajuts de cooperació internacional a Catalunya. Val a dir que, com és aquest cas, algunes entrevistes es repetiren amb les mateixes persones en les dues estades de treball de camp, amb l'interludi de gairebé dos anys.

Cada entrevista tenia entre una i dues hores de durada. Hi hagueren intents infructuosos i també errors tècnics que allarguen el procés (el que em féu aprendre sobre la necessitat d'anticipar aquest tipus d'incidències a l'hora de planificar la recerca). Alguns fragments d'entrevistes no foren enregistrats electrònicament i, per això, vaig prendre'n les notes *a posteriori*, i la seva transcripció no és literal. Les transcripcions²⁷ de les entrevistes (que vaig fer usant un *software* anomenat “Transcriva”) són usades per construir un discurs en relació amb la realitat analitzada, sempre contrastant-les amb el diari de camp (comparant el que diu l'entrevistat/da en relació amb el que fa) i també amb les lectures i amb el marc teòric.

Els vídeos enregistrats de les entrevistes foren compartits també amb els interessats si així ho sol·licitaven. Molts d'ells i elles no estaven acostumats a ser els “protagonistes” de les filmacions, i veure's els feia entre vergonya i gràcia alhora, i també provocava comentaris diversos i interessants.

No només vaig entrevistar a *videoastes*, sinó també professors, assessors i membres de les seves organitzacions, antropòlegs col·laboradors i persones vinculades al món dels audiovisuals a Chiapas, Oaxaca i Mèxic DF. La selecció de persones rellevants per a les

²⁷ Podeu llegir la transcripció d'algunes entrevistes a l'Annex número 2.

entrevistes vingué donada per les característiques pròpies del projecte de videocapacitació en el qual estava immersa. D'entrada, vaig entrevistar les persones encarregades del projecte (antropòlegs) i els *videoastes* als que ells em van adreçar. Això féu que s'anés ampliant, com una bola de neu, el nombre de persones significatives, ja que a mesura que anava coneixent la realitat quotidiana i els projectes audiovisuals de cada *videoasta*, el nombre de contactes s'anava multiplicant.

3.7 Observacions metodològiques generals

"Anthropological analysis demands a great deal of patience."
Alexander J. Alland (2006) *Catalunya, One Nation, Two States*, pàg. 10

Al llarg d'aquests anys de recerca, el fet de posar en pràctica diversos mètodes i tècniques m'ha fet adonar de les dificultats d'assolir alguns dels plantejaments inicials, i he hagut de fer canvis i assumir la impossibilitat d'aconseguir certes coses. Més avall, analitzo alguns aspectes clau que, segons el meu parer, cal tenir presents a l'hora de fer treball etnogràfic.

3.7.1 La llengua

D'entrada, una de les limitacions bàsiques i que ara valoro com un aprenentatge imprescindible del treball de camp, és tot allò referent a la llengua. Els meus informants parlaven, tots i totes, la llengua castellana amb fluïdesa, que també és la meva segona llengua (tot i que alguns informants secundaris eren monolingües en la seva llengua nadiua). El *kastilla*, com l'anomenen els indígenes chiapanecs, és la llengua franca que han adoptat els i les indígenes migrants a la ciutat per comunicar-se entre ells i elles (igual que, com ens recorda Montejo, els grups pan-maianistes²⁸), tot i que sovint els parlants de tsotsil també poden entendre i, a voltes parlar, el tseltal, i viceversa. Els altres assessors estrangers o mexicans no indígenes amb qui vaig col·laborar parlaven sempre, entre ells, a mi i amb els participants indígenes, en castellà. Fins i tot aquells i aquelles que duïen diversos anys a Los Altos de Chiapas fent recerca antropològica encara no sabien parlar ni tseltal ni tsotsil.

²⁸ MONTEJO, 1997: 112

No obstant això, jo em vaig implicar en l'aprenentatge de tsotsil, que és la llengua maia més usada a Los Altos, per diverses vies: primer, per mitjà de converses amb el meu primer "informant" indígena, que em va donar algunes lliçons no formals a fi de conèixer les expressions de cordialitat i de supervivència més bàsiques. També, gràcies a llibres d'autoaprenentatge²⁹ prestats per amics i amigues i a un DVD didàctic editat pel CELALI de San Cristóbal (en el qual havia treballat una de les meves col·laboradores indígenes), vaig adquirir algunes nocions d'aquest idioma. Tanmateix, és una llengua molt llunyana a les llengües europees i, especialment, la seva pronúncia és complexa, ja que incorpora sons desconeguts per als parlants de llengües romàniques, com ara les consonants glotalitzades (ch', k', p', t', ts'). Amb tot, vaig aconseguir entendre les expressions bàsiques, però no vaig ser capaç d'arribar a seguir una conversa. Els darrers sis mesos de treball de camp em vaig embranchar en un aprenentatge més formal del tsotsil, fent classes particulars en una escola d'idiomes de la ciutat de San Cristóbal, amb un professor de la regió de Chenalhó (és important destacar l'origen, ja que el tsotsil parlat a diferents regions té matisos diferenciadors, sobretot en el lèxic). També vaig establir un intercanvi idiomàtic amb la fotògrafa chamula Maruch Santiz³⁰, que necessitava un cop de mà amb les seves tasques d'aprenentatge de l'anglès. La Maruch venia a casa un cop per setmana amb els seus dos fills petits, i ells jugaven mentre la Maruch i jo preniem un te, repassàvem els seus deures d'anglès i conversàvem una estona en tsotsil.

Amb tot, el meu nivell de tsotsil no passà de rudimentari. Tots i totes els *videoastes* s'adreçaven a mi en castellà i les nostres converses es desenvolupaven en aquesta llengua. Sovint parlaven entre ells i elles en tsotsil i tselal i jo, és clar, em perdia la major part d'aquestes converses. Tanmateix, malgrat que alguns d'aquests diàlegs en llengües diferents al castellà podien tenir la intencionalitat d'ocultar-se'm, d'altres eren simplement converses espontànies en les quals no hi havia cap intenció respecte a mi. Òbviament, moltes d'elles podien ser del meu interès etnogràfic, i d'altres no. Sense excepció, els i les informants indígenes valoraven el fet que jo conegués algunes expressions en tsotsil, i que, per exemple, els saludés en la seva llengua, o sabés el nom d'alguns objectes quotidians. Saber tsotsil també m'era útil en el dia a dia, com per exemple a l'hora d'anar a comprar al mercat on la majoria de venedores eren indígenes. Aquests intercanvis, però, no passaven normalment de l'anècdota. Si més no, els meus interlocutors sempre apreciaven l'esforç lingüístic, i sovint aquestes situacions donaven peu a converses sobre la llengua, la cultura, l'aprenentatge, el

²⁹ Com ara VÁZQUEZ, M.R. (2004) *Chano bats'i k'op. Aprenda tsotsil*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Gobierno del Estado de Chiapas.

³⁰ Vegeu <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/maruch/articulo.html>.

meu propi origen com a catalana, i d'altres temes que ens permetien conèixer-nos millor, així com a intercanvis (de materials i de coneixements).

De tot plegat arribo a constatar que, encara que el castellà hagi estat una llengua vàlida de comunicació fluïda, és important aprendre la llengua originària dels actors socials sobre i amb els que estem fent una recerca, tal i com han defensat autors ja clàssics de l'antropologia. Per una part, és necessari per no perdre's detall de l'entorn cultural que estem estudiant i entendre'l en la seva màxima dimensió. Per una altra banda, és una mostra de la predisposició de l'etnògraf per valorar i respectar la cultura d'acollida i per comunicar-se en termes d'igualtat amb els seus informants i col·laboradors.

3.7.2 Els llocs de l'etnografia

Una altra qüestió que em sembla important destacar com un limitant que cal tenir present a l'hora de fer treball al terreny té a veure amb els llocs de trobada. Vaig tenir l'oportunitat, com ja he descrit prèviament, de compartir espais molt diversos amb els *videoastes* indígenes: els seus llocs d'estudi o de treball (associacions, museus, filmacions al terreny), a espais d'oci (bars, restaurants, pícnic o festes) fins i tot a casa meva o a casa dels altres participants no indígenes (antropòlegs, tècnics, comunicadors socials...). Però mai no vaig poder entrevistar els *videoastes* indígenes a casa seva. Només en dues ocasions vaig ser convidada a casa d'un informant indígena. Primer, quan vam anar a Zinacantán al festival de rock, la mare del cantant tenia casa seva oberta per oferir menjar i beguda a tothom, i nosaltres (forans) també hi érem convidats. Aquest mateix informant, el cantant de Sak Tzevul, em convocà a casa seva a San Cristóbal per entrevistar-lo.



Trobada amb informants a l'exterior del Museu de la Medicina Maia.
Foto: Laura Cardús (2006)

De bon començament, vaig interpretar la seva relació amb mi en termes de la seva timidesa (o potser en podríem dir de desconfiança disfressada). Eren molt cordials, em feien participar de tots els actes i activitats públiques i m'enviaven correus electrònics regularment per informar-me o donar-me la seva opinió sobre certs temes. Però sempre em citaven a llocs públics. No tenien mai problema, tanmateix, a venir a casa meua, fins i tot individualment, a ésser entrevistats/des i filmats/des. Però, és clar, l'àmbit del meu espai privat no em sembla, a cap efecte, massa adequat per aquest propòsit. Des del meu punt de vista en aquell moment, convidar-los a casa, oferir-los te, menjar, comoditat i calidesa, era una forma de mostrar la meua predisposició a no molestar-los i el meu interès en ells i el que tenien a dir-me. També era una forma d'exposar la meua transparència de cara a ells i elles, mostrant-los on i com vivia. Nogensmenys, considero que hauria estat ideal poder-los conèixer millor en la seva quotidianitat, amb la seva família, que, per una altra banda, no tenien cap problema per compartir amb mi en les seves explicacions i relats de vida.

En bona part, atribueixo aquests fets a la manca de confiança pel poc temps que, al cap i a la fi, vaig arribar a passar a San Cristóbal de las Casas. Les meves estades no sobrepassaren el mig any cadascuna i s'espaiaren força entre elles. Tot i que la relació amb ells fou, i encara és, bona, no arribàrem a una intimitat que m'hagi permès conèixer una faceta més privada de la seva vida. Amb tot, la meua conclusió entorn a aquesta qüestió passa per considerar també que hi ha un factor habitacional que no es pot obviar. M'explico: amb els meus informants mestissos no vaig tenir problema per reunir-me als seus espais privats. Fins i tot vaig ser convidada a menjar i beure a casa seva, i vaig conèixer la seva família i amics. En canvi, els joves indígenes mai no em convidaren, però tampoc no acostumaven a reunir-se entre ells als domicilis corresponents. Les seves trobades a la ciutat es donaven al carrer, als locals dels col·lectius als que pertanyen, a les cafeteries... Però difícilment anaven els uns a casa dels altres, almenys no que jo sabés. Molts d'ells vivien en habitacions rellogades en pisos humils de la ciutat. D'altres habitaven cases precàries dels afores de San Cristóbal, conjuntament amb la seva família. D'altres, directament, vivien a les comunitats. Fins i tot les vegades que vaig participar a activitats fora de la ciutat, a les comunitats indígenes, les reunions es donaven fora de l'àmbit privat (excepte en el cas que ja he apuntat): en locals socials preparats expressament per activitats col·lectives, o a l'aire lliure. És important destacar, com apuntava al principi, la situació habitacional: la majoria dels ciutadans de San Cristóbal que érem forans o mestissos vivíem en cases mínimament condicionades, fet que feia més fàcil convidar-hi gent i tenir-hi activitats socials (de fet, l'activitat social dins les cases dels no indígenes era molt habitual, ja que la seva estructura, amb patis porticats interiors, ho

permetia, i el fred de l'hivern convidava a reunir-se, fer foc, posar música i "*platicar*"³¹). Per una altra banda, els pobladors indígenes no disposen d'aquests estàndards de confort per norma general, per la qual cosa no poden, o no volen, convertir la seva vivenda en un lloc per ensenyar als de fora de la família. No és casualitat que, justament, l'únic informant indígena que sí que em va obrir les portes de casa seva fou l'únic que vivia en un barri eminentment mestís i bohemí (el mateix barri on jo vivia) i comptés amb uns estàndards de comoditat a casa seva equivalents als dels joves mestissos.

3.7.3 Durada del treball de camp

En relació amb l'anterior, insistiria en la importància del treball de camp extensiu en el temps, una realitat cada cop més excepcional. Sarah Pink comentava recentment en una ponència³² que el treball de camp de llarga durada en un terreny llunyà és un luxe que actualment només ens podem permetre durant els nostres anys de doctorat (i encara no tothom, afegiria jo). Però em sembla imprescindible, ja no el fet de fer treball de camp en un *locus* "exòtic", però sí poder-lo fer perdurable. El fet de treballar en un entorn cultural aliè, com és el cas, implica necessàriament uns temps inicials que es dilaten per aconseguir l'adaptació a les formes de fer i de viure locals i, sobretot, al ritme. A Mèxic m'he trobat amb que el temps de resposta per a certes qüestions pot trigar dies, fins i tot setmanes (en qualsevol cas, molt més del que jo estava acostumada). En paral·lel, la puntualitat és un valor relatiu, i el compromís a l'hora d'aparèixer a una cita o de respondre a una demanda, tenen un funcionament "diferent", per dir-ho d'alguna manera, als europeus (sense pretendre dir que hi ha només una forma de fer aquí). Això ho vaig constatar no només en aspectes relacionats amb el meu treball de camp (fet que hauria estat comprensible: si la recerca no és un tema prioritari, és "normal" que l'interès per part dels altres sigui relatiu), sinó també en qüestions importants del seu treball i vida quotidiana. Per exemple: vam citar-nos amb uns quants *videoastes* a una hora X per anar tots plegats en cotxe a una entrevista televisiva a la capital de Chiapas. El programa seria en directe, i ens hi estaven esperant expressament. Tuxtla és a més d'una hora en cotxe de San Cristóbal, i ens calia discutir pel camí els continguts de l'entrevista i localitzar els estudis de televisió un cop arribats a la ciutat. Doncs dues terceres parts de l'equip va arribar gairebé una hora tard a la cita, sense motiu aparent i sense disculpar-se, i

³¹ Conversar, xerrar, segons el castellà que es parla a Mèxic i a molts països llatinoamericans.

³² Participació a una sessió al Màster d'Antropologia Visual de la UB (18/11/2010).

vam fer tard a la televisió. Sorprenentment, la presentadora que ens havia citat no va mostrar en cap moment estar ofesa per aquest fet, sinó que van decidir emetre un vídeo sobre alguna altra cosa mentre ens esperaven i, després, posar l'entrevista en diferit. Altres situacions semblants es van anar esdevenint al llarg de la meva estada allà, algunes fins i tot que, segons el meu parer, van arribar a ser perilloses. Com per exemple, se'm va convocar per sortir de matinada a filmar a la selva. El nostre punt de trobada era cap a les cinc del matí (encara de nit) davant del *Centro de Desarrollo de la Medicina Maya*, localitzat a les afores de la ciutat, en una zona poc transitada i coneguda per ser perillosa. Vaig arribar sola en taxi i el meu informant, amb qui havíem concertat la trobada unes hores abans, va arribar, de nou, tard, deixant-me plantada com un fanal cridant l'atenció en un carrer on les dones a la nit no hi van (i molt menys les dones estrangeres). Amb tot plegat vull arribar a dir que, a més del temps necessari d'adaptació i comprensió dels codis de funcionament nadius, és imprescindible comptar amb estades extenses per poder arribar a conèixer adequadament les persones, el context, les interrelacions, i per despertar confiança suficient en la gent. I no dic res de nou que no digués ja Malinowski a *Els Argonautes del Pacífic Occidental* (1922), però considero important recuperar aquesta idea que, segons el meu parer, ha de ser una condició *sine qua non* pel treball etnogràfic. Sense confiança no hi ha profunditat en les relacions, en els discursos, i jo me'n vaig adonar al llarg dels mesos, veient com a les entrevistes amb els diferents informants em costava molt trobar punts crítics o autocrítics, i com, mica en mica, s'anava donant més obertura en la gent, que em permetia permeabilitzar les capes superficials de les persones per conèixer-ne diferents facetes. Evidentment, la durada del treball de camp no és l'únic requisit per arribar al coneixement d'un fenomen cultural i social en profunditat però sí que és un criteri, al meu entendre, imprescindible.

3.7.4 El retorn dels resultats

Un altre aspecte metodològic que considero d'especial importància, i no tant perquè resulti un limitant sinó perquè ha condicionat en tot el procés de recerca els meus mètodes de treball, és la qüestió relativa al retorn dels resultats de la investigació.

Com ja he esmentat, el plantejament col·laboratiu de la recerca m'ha obligat a anar establint espais i formes de rendiment de comptes amb les persones i les institucions amb les que he treballat. Per això, he anat redactant informes i presentant oralment conclusions i reflexions. També he compartit articles, fotografies, transcripcions, etc. Fins i tot vaig posar en

comú el text de la meva tesina de DEA (2005), que vaig escriure en castellà justament amb aquest propòsit. El castellà és la meva segona llengua i, com a tal, la meva capacitat d'expressió és limitada, en comparació amb la meva llengua materna. Aquesta mesura comportà dificultats, per tant, en quant a la qualitat de la redacció i també pel que fa als temps invertits en elaborar aquests documents i en l'organització de la feina. No obstant, partint de la base que considero necessari el retorn de resultats, l'experiència em féu concloure que els resultats no s'han de retornar necessàriament en forma de textos acadèmics, ja que l'esforç pot ser infructuós i improductiu. Els meus "informants" no estaven interessats en llegir una tesina de doctorat de més de 120 pàgines, per molt que fos en castellà i que parlés sobre ells i elles. Per això, relativitzo aquí la necessitat de fer aquest esforç en el marc d'una etnografia col·laborativa, tema que desenvoluparé al final d'aquest capítol.

3.7.5 Etnografia en la distància

El fet de desenvolupar el treball de camp en un país llunyà té conseqüències molt concretes a efectes organitzatius i formals. El cas de Mèxic no és especialment difícil per als ciutadans espanyols, però Chiapas és un tema a part. Anant a pams, descriuré més avall algunes qüestions que afectaren directament l'organització de la meva etnografia i que considero que cal tenir presents a l'hora de planificar les estades al terreny.

El mateix govern mexicà facilità la meva primera estada amb una beca d'investigació, en el marc del programa d'intercanvi acadèmic de la *Secretaría de Relaciones Exteriores*. El fet d'ésser considerada investigadora (i no estudiant) i centrar el meu treball en una regió en guerra (de "baixa intensitat"), em suposà invertir molt temps i mals de cap en burocràcia que, per descomptat, es veieren compensats per la riquesa de l'experiència de recerca. Chiapas és molt sensible a la visita dels estrangers que són, gairebé íntegrament, controlats. Des de l'arribada a Mèxic amb un visat diferent al de turista, és imprescindible l'enregistrament a l'ambaixada espanyola (a la Ciutat de Mèxic) i l'alta davant de les autoritats de migració (a Chiapas), que requereixen controls arbitraris i documents acreditatius diversos, tant acadèmics com personals (econòmics, referències de bon veïnatge, etc.).

EL CIESAS, que és una institució acadèmica nacional amb un altíssim reconeixement, té una seu (la *Unidad Sureste*) a San Cristóbal. Aquesta unitat m'acceptà sota la forma de "Estudiante Huésped", un règim segons el qual antropòlegs d'altres països podem anar a estudiar i fer recerca, amb finançament propi i som integrats a algun dels programes

d'investigació del centre, fent ús dels recursos que ofereix i participant en les activitats acadèmiques corresponents, amb la supervisió d'un o una investigador local. Amb tot, els investigadors estrangers han de tenir una *Forma Migratoria 3*, que és el visat del migrant no resident sense dret a treballar, i inscriure's al *Registro Nacional de Extranjeros*. Això resulta complicat a les delegacions del *Instituto Nacional de Migración* (INM) de Chiapas (delegació a Tuxtla Gutiérrez i Subdelegació a San Cristóbal que, a més, tenen criteris diferents en quant als requisits per inscriure la gent, renovar visats, etc.). Personalment vaig necessitar l'aval de fins a tres institucions acadèmiques, nacionals i estrangeres, per aconseguir-ho. Per norma general, no interessa que observadors internacionals sense control siguin presents a Chiapas, fent preguntes i essent testimonis de realitats incòmodes. Per això, el govern de la República, per mitjà de les seves instàncies administratives, fa el possible per a que l'experiència burocràtica sigui llarga, cara i desgastant, de manera que només puguin superar-la les persones realment tenaces o que compleixin els seus criteris de "bondat".

La següent etapa de treball de camp fou finançada per una institució espanyola: l'*Agencia Española de Cooperación Internacional*, per mitjà d'una beca MAE (*Ministerio de Asuntos Exteriores*). En aquesta ocasió, la meua figura constava com a "Investigadora Huésped", ara per la institució CESMECA de l'UNICACH (l'altre ens acadèmic responsable del PVIFS). Afortunadament per a mi, els tràmits previs es reduïren, però vaig haver d'aprendre de nou els requeriments que l'INM em tenia preparats en aquella ocasió. Un cop de sort va voler que la funcionària responsable d'aquests afers a la Subdelegació de San Cristóbal fós la cunyada de la meua veïna i propietària de la casa on m'allotjava. Per això la senyora, tranquil·la perquè jo estaria vigilada de prop pel seu "talp" particular, m'ho va posar menys difícil en aquella ocasió. Sembla una anècdota ridícula, però també marcà significativament la meua darrera estada de treball de camp.

El que em resulta més rellevant, però, de l'etnografia en la distància, té a veure amb la construcció de l'objecte d'estudi i les transformacions que pateix la investigació i, consegüentment, la posició de l'antropòloga.

Malgrat ser conscient de l'existència del CIESAS des de 2003 quan, per primera vegada, vaig viatjar per Mesoamèrica, la informació que tenia del PVIFS abans d'anar a fer treball de camp provenia únicament d'Internet i d'alguns vídeos que m'havien fet arribar els seus responsables. Per tant, corria el risc de trobar quelcom completament diferent al que esperava i que les meues idees prèvies i hipòtesis fossin totalment infundades. Sortosament, fou així. Un cop redactat el marc teòric inicial (que em serví per auto-educar-me en els rudiments de l'antropologia visual) i dissenyar l'esquelet del projecte (preguntes clau, metodologia,

planificació...) vaig arribar a Chiapas per adonar-me que hauria de canviar moltes coses. Em calia ampliar els meus referents teòrics per incloure-hi aquells autors i autores llatinoamericans que ignorava. Em feia falta refinar les meves preguntes i entendre la complexitat de l'adscripció identitària dels meus informants. Se'm feia necessari enfrontar-me a una nova metodologia etnogràfica totalment nova per a mi, lluny de tot el que havia après a la universitat.

Em vaig adonar que els subjectes protagonistes del PVIFS eren membres d'organitzacions indígenes i no de les famoses "comunitats" (rurals, aïllades, culturament homogènies) que jo m'esperava. A més, els *videoastes* indígenes van resultar no ser "tan indígenes" com creia, tot i que a voltes es reivindicaven com a tals... Vaig haver, per tant, de redefinir el meu objecte d'estudi.

Durant els tres primers mesos de recerca vaig habituar-me a la vida en un país nou, en una ciutat petita, amb gent diferent, una casa gran, menjar picant, un idioma familiar però estrany, uns ritmes tranquils però inesperats... Vaig haver de negociar el meu treball amb els assessores i assessores del CIESAS, que m'orientaven i avaluaven, però que també feien ús dels meus resultats per al seu projecte. Vaig haver de sistematitzar la meva relació amb el primer "informant" i l'organització a la que pertany per a treure profit de la recerca i que aquesta fos fructífera per a ells igualment. Tot plegat suposà una negociació, de vegades subreptícia, de rols i de normes que, a més, estava imbuïda de les relacions prèvies que ells havien tingut amb altres antropòlegs, altres estrangers, diferents ens polítics, i dels meus propis prejudicis, és clar.

El segon treball de camp suposà evidentment menys esforç d'adaptació per part meva, però sí que es féu molt més complexa la xarxa de relacions personals per a la recerca; els informants-assessors-col·laboradors es multiplicaren i amb cadascú calgué establir un tipus de relació i de tracte, tenint sempre en compte en quin punt del mapa social i polític se situava aquesta persona. La meva feina també tingué, en aquesta segona etapa, resultats més explícits en el treball audiovisual dels *videoastes* (en el recolzament i en la formació).

En tornar a Barcelona, el procés fou invers: de desarrelament i distanciament amb tots ells. En els moments de retorn és quan he estat conscient de fins a quin punt ha estat profunda la implicació personal, professional i emocional al llarg de tot el treball. Tot i aconseguir certa distància analítica quan era a Chiapas (facilitada per l'obligació de completar periòdicament informes acadèmics de recerca), un cop lluny m'he adonat que abocar tota la densitat d'esdeveniments succeïts al llarg de tres anys i interrelacionar-los fredament és més

difícil del que podria semblar. A banda que aquests episodis continuen donant-se, evolucionant i transformant contínuament la realitat que vaig estudiar.

No cal dir que Lévi Strauss (1984) ja parlava de la necessitat d'una mirada distant per poder traduir transculturalment allò que s'ha observat (i jo diria, que s'ha viscut) durant el treball de camp. Segons aquesta lògica, fins que els i les antropòlogues no prenem certa distància, no podem analitzar i extreure conclusions de les dades de les nostres recerques i aquí és on, precisament, rau la dificultat de la nostra feina: en trobar el precari equilibri entre la distància i la proximitat que ens permeti aprehendre la complexitat d'una realitat social.

El procés etnogràfic requereix reformular aspectes i visions de la recerca i la relació amb l'objecte d'estudi que es construeix i reconstrueix alhora que tu mateixa com a antropòloga et defineixes i redefeixes. La meva mirada i la meva posició han anat canviant contínuament, en un esforç dificultós. Primer, des d'un punt de vista distant, desinformat i exotitzant. Després vingué la immersió, la col·laboració, la integració, la implicació a Chiapas, que vaig haver de combinar, no sempre amb èxit, amb la capacitat de no perdre el fil del que cercava i d'abstraure. Després del retorn, calgué forçar de nou el distanciament i el desmembrament, l'ordenació sistemàtica de les vivències i reflexions... no sense dificultat, en una seqüència solitària i, sovint, dolorosa. Tot plegat, probablement ha vingut reforçat pel tipus de relació etnogràfica marcada per l'enfoc col·laboratiu de la recerca. Tornaré, més avall, sobre aquest tema, però no sense considerar abans alguns altres aspectes pràctics.

3.8 Mitjans audiovisuals i col·laboració

Sóc del parer que cal observar què ens ofereixen els mitjans audiovisuals per facilitar el compromís ètic i la col·laboració entre els actors implicats en una recerca. De fet, és un dels aspectes rellevants als quals aquesta tesi pot contribuir, en tant que coneixement antropològic. La meva proposta d'investigació incorpora els tres eixos principals de l'antropologia visual: la imatge com a objecte de recerca, com a suport metodològic i com a discurs per a la comunicació i la difusió de resultats. Alhora, el terreny d'investigació m'ha servit com a escenari per a enfocar els conflictes i qüestionaments relatius a les mirades creuades entre l'etnògrafa i els "altres".

No obstant això, el treball amb els *videoastes* indígenes ha estat un repte. Treballar amb el món de les imatges i de les representacions és complexe i en aquesta tesi he pretès

combinar els resultats textuais amb els audiovisuals, i també he combinat el doble propòsit: escriure una dissertació i compartir els meus aprenentatges amb els subjectes de la recerca, fent, alhora, filmacions. La presència de la càmera, lluny del que alguns autors poden sospitar, no ha entorpit, sinó que ha facilitat la nostra relació i la nostra comunicació. Contràriament a la creença que la tecnologia pot afectar la "naturalitat" de les relacions entre la investigadora (aliena al context de la recerca) i els "informants", en aquest cas la càmera de vídeo m'ha servit per aproximar-me al terreny i als actor socials que podrien considerar-se, en molts aspectes, persones completament estranyes per mi (i jo per ells i elles). Per raons de gènere, origen, llengua, objectius i extracte social, els *videoastes* i jo som diametralment oposats. En canvi, les filmacions, les edicions, els visionats, ens han aproximat per ajudar-nos a trobar punts en comú com el nostre interès per les pel·lícules i els processos que hi ha al darrera. Després, hem descobert moltes altres similituds en relació a la identitat, la joventut, la voluntat d'aprendre i interactuar intel·lectualment o l'experiència urbana local i global.

Amb tot, considero arrel d'aquesta vivència, que la tecnologia audiovisual pot ser de suma importància a l'hora d'establir relacions etnogràfiques en el camp i pot facilitar les intencions de col·laboració i d'intercanvi. Molts autors, com ara Marc H. Piault (2002) ja han desglossat en diverses ocasions les virtuts del cinema en l'antropologia. Per això, em limito aquí a exposar-les en relació amb la recerca que he experimentat:

Per començar, el paper de l'etnògraf es negocia al camp de manera explícita si aquest s'acompanya d'una càmera, un objecte visible i conegut (especialment si es compara amb la clàssica imatge de l'etnògraf prenent apunts en una llibreta i comportant-se de forma estranya en un esdeveniment social). En desvelar les seves tècniques d'investigació, l'antropòleg o antropòloga dóna més elements d'anàlisi del seu rol al grup, de manera que no només ell o ella està observant, sinó que està essent observat i avaluat. Aquest fet també dóna elements de judici a les altres persones a l'hora de decidir què fa cadascú i què no en el procés etnogràfic. Les possibilitats que acompanyen la filmació etnogràfica com ara el *feedback* inaugurat per Jean Rouch a *Les Maîtres Fous* (1955), o la pràctica de canviar la càmera de mans, com ja feren Worth i Adair en el projecte *Navajo Film Themselves* (1966)³³, permeten que les diferents mirades com a metàfora dels diàlegs que es creuen en tot el procés es facin evidents en uns termes igualitaris.

En el cas de la meua etnografia, el fet de compartir una investigació col·laborativa amb un suport videogràfic ha suposat, per una banda, que es negociessin explícitament els

³³ Ambdues experiències són descrites al capítol 6.

significats per a la representació. Així, he pogut assistir a discussions sobre continguts i adequació d'unes o altres imatges per al missatge col·lectiu que es volia expressar. El meu paper en tots els casos era donar la visió de l'*outsider*, és a dir, aportar un punt de vista extern allunyat de la seva realitat cultural. En aquestes converses sobre què incloure en un vídeo o com fer-ho s'han posat en evidència contradiccions, conflictes i, fins i tot, aspectes que d'altra banda haurien quedat ocults sota les paraules.

A més, el fet d'acompanyar-me amb un equip de videograbació (càmera, micròfons, trípede i suports d'àudio) m'ha dotat d'un estatus reconoscible a primera vista. És a dir: era evident que jo era una forastera realitzant un treball dins d'una organització, ja que acompanyava els *videoastes* que protagonitzaven totes les operacions. Per una altra banda, les meves activitats eren clares, tothom sabia que jo estava enregistrant i preguntant, i els individus que eren objectes de les filmacions compartien la seva informació amb mi i amb els *videoastes* indígenes.

Ahora, el llenguatge visual, per més que pugui ser culturalment específic, permet una qualitat de comunicació que el llenguatge escrit no facilita (per qüestions d'idioma, registre, etc.). Llavors, tot i que l'antropòloga i els informants tinguin diferents orígens, història, objectius, nivell acadèmic... poden compartir i discutir els resultats d'un registre audiovisual o fotogràfic. De fet, es tracta de formats (la foto, el vídeo o el dibuix) més propers a la transmissió oral de coneixements, encara ara molt estesa, en comparació amb les formes escrites, i als quals es dóna un ús pràctic en projectes d'educació al desenvolupament, alfabetització i sensibilització, especialment quan són adreçats a públics multiculturals i/o analfabets. Les imatges també tenen la virtut d'el·licitar nous significats quan són revisionades pels seus actors i persones properes (com ja hem esmentat, usant la tècnica de *feedback* descrita originalment per l'etnòcinista Jean Rouch)

Tot plegat contribueix a que el procés de creació d'un document etnogràfic audiovisual pugui ser participatiu i que els resultats de la investigació puguin ser compartits, donant-los altres usos a més de l'acadèmic (de denúncia, educació, sensibilització...).

Finalment, els instruments audiovisuals faciliten el que Jean Rouch (1995) anomenà "antropologia compartida", és a dir, la superació de la divisió jeràrquica entre l'investigador i els seus "objectes d'estudi". En el procés audiovisual es poden posar de manifest els diàlegs entre els punts de vista dels participants, entenent que aquest procés, com a metàfora de l'antropologia, versa sobre la relació de trobada entre persones i no sobre la mirada unidireccional sobre l'"altre". Així, l'antropòleg ja no parla dels "altres", sinó que pot parlar de

"nosaltres", ja que comparteix el procés cultural i l'analitza. Per tant, els antropòlegs i antropòlogues que fems aparells audiovisuals, estem creant el nostre camp d'estudi³⁴ mentre hi participem, juntament amb la nostra càmera, com a actors socials.

Les possibilitats que ofereixen les eines audiovisuals a la recerca són infinites, i probablement n'hi ha d'inimaginables en l'actualitat. L'antropologia audiovisual i el cinema etnogràfic s'han anat desenvolupant al llarg de les darreres dècades paral·lelament amb considerables gir i trencaments de la nostra disciplina, fent explícits els canvis de paradigma antropològic en les maneres de veure, maneres de filmar i d'emprar els resultats. Per tant, és d'esperar que aquestes tecnologies ens puguin ajudar, eventualment, a explorar noves formes de relació etnogràfica i a trobar solucions adequades als nous reptes que, sens dubte, sorgiran.

3.9 Els límits de la col·laboració

Amb tot, malgrat la bona intenció del projecte, l'ús de tècniques audiovisuals en diferents formes i la meua pròpia voluntat, cal dir que no vaig aconseguir una col·laboració real en la recerca. La col·laboració entre els *videoastes* i jo mateixa s'esdevingué en forma de la meua participació a les activitats a les que vaig ser requerida i del meu recolzament tècnic, intel·lectual i acadèmic quan es necessitava. De l'altre costat, vaig aconseguir acompanyar els *videoastes* indígenes en diverses activitats relacionades amb el treball audiovisual, la seva vida diària, o a esdeveniments socials i culturals d'importància i, evidentment, vaig poder dur a terme entrevistes, observacions i discussions. Tanmateix, els i les *videoastes* no van veure massa interès o utilitat en l'antropologia compartida, fet que despertà la meua curiositat per comprendre millor el significat de l'etnografia col·laborativa que han plantejat autors com Lassiter (2005). Com es pot arribar a un compromís mutu si els principals subjectes de la recerca *no estan realment interessats en col·laborar*, sinó, puntualment, en rebre el suport dels antropòlegs en temes molt concrets?

Això entronca amb el que he plantejat més amunt: el volum de temps i de treball necessari per adaptar i compartir els documents amb els resultats de la recerca. Potser, el que em succeí és el que critiquen Holmes i Marcus (*Op. cit.*: 85):

³⁴ He adoptat aquesta idea de la reflexió sobre el mateix tema del Dr. Axel Köhler, amb qui estic endeutada intel·lectualment per l'acompanyament en diversos debats entorn a l'antropologia col·laborativa i els audiovisuals.

"The other sense of 'collaboration' that we do not intend is a heightened contemporary ideology of collective practice, in which all projects of fieldwork define themselves. This is collaboration that defines the pervasive condition of the contemporary social the (still usually lone) ethnographer wants to work within. Both ideologically and tangibly, it is the collaboratory if the information age and the operating ethos of the organizations, (corporations, universities, NGOs, etc.), institutions, and arrangements that define the processes that anthropologists study worldwide. It is the 'ether' of spaces of fieldwork today. Of course ethnographers must blend into this ideological order as the condition of doing fieldwork research, but in so doing, they cannot quite avoid the once deprofessionalizing move of 'going native.'" (...) "Ethnographers need to construct models of fieldwork as collaboration for themselves, models that led them operate with their own research agendas inside the pervasive collaboratories that define social spaces today."³⁵

De la qual cosa puc arribar a dues conclusions parcials:

Primer, que és necessari negociar les condicions del pacte que establím amb les persones que fem recerca. És a dir, ser transparent i estar obert a conèixer les expectatives i intencions de l'"altre", tenir en consideració quins són els nostres punts en comú i en què ens podem enfortir mútuament i, sobretot, en quins aspectes podríem fer mal a l'altre si no treballem curosament. Dit això, es pot arribar a negociar quins són els criteris de la col·laboració i quins productes o resultats esperen els subjectes de la recerca que els puguin ser útils o necessaris. És possible que aquests informants-col·laboradors-assessors no esperin res a canvi (és a dir, que no vulguin ni llegir els nostres articles, tesis o divagacions al respecte). Però probablement sí que tenen clar què no volen de nosaltres i què ens poden oferir. Això hauria de ser, al meu entendre, un punt de partida per iniciar el diàleg amb els subjectes d'investigació. Després, al llarg del procés de coneixença mútua segurament aquestes premises van modificant-se i es poden renegociar, però cal fer-ho de forma explícita, per evitar malentesos, falses esperances i molta feina en va.

Segon, que és hora de treure'ns de sobre la "motxilla de culpabilitat colonial" que carreguem els antropòlegs i antropòlogues quan anem a fer recerca a països amb els que ens trobem en desigualtat de condicions. És imprescindible ser ben conscients d'on venim i a on anem, i com ens relacionarem amb les persones, relacions que, al cap i a la fi, seran el

³⁵ "[L'altre] sentit de la 'col·laboració' que no volem és una ideologia contemporània enaltida de la pràctica col·lectiva, segons la qual es defineixen tots els projectes de treball de camp. Aquesta és la col·laboració que defineix la condició penetrant de la societat contemporània en la que l'etnògraf (encara normalment sol) vol treballar. Tant ideològicament com de forma tangible, és el co-laboratori de l'era de la informació i l'*ethos* operatiu de les organitzacions (corporacions, universitats, ONGs, etc.), institucions i acords que defineixen els processos que els antropòlegs estudien arreu del món. És l'èter dels actuals espais de treball de camp. Per descomptat els etnògrafs han d'introduir-se en aquest ordre ideològic com a condició de fer treball de camp, però fent-ho, no poden evitar el moviment desprofessionalitzador de 'fer-se nadius'." (...) "Els etnògrafs necessiten construir models de treball de camp col·laboratiu *per sí mateixos*, models que els permetin operar amb les seves pròpies agendes de recerca dins els co-laboratoris dominants que defineixen els espais socials actuals." (Traducció pròpia).

"material" de la investigació. Cal tenir ben present també que, un cop marxem del terreny, si fem recerca en zones desavantatjades econòmicament com és aquest cas, tenim el privilegi d'usar la informació extreta única i exclusivament per al nostre benefici (o el de la nostra institució, o el dels nostres països). Difícilment ens haurem d'encarar amb un rendiment de comptes amb els nostres informants un cop sortim del país i tot el que ens haurà de preocupar serà reunir requisits acadèmics de qualitat i escriure molts *papers* per ser presentats a molts congressos. Per això, segons el meu plantejament ètic, és de vital importància haver tancat tots els acords de la forma més diàfana possible abans de marxar: sobre les conclusions, l'ús que es farà de la informació visual i textual, etc. Amb tot això, encara que sembli una contradicció, vull arribar a afirmar que, tenint en compte certes premisses, podem enfrontar-nos a l'altre en termes d'igualtat, sense haver de demanar permís per tot ni perdó per tot. I parlo pel meu mateix cas: jo vaig anar amb peus de plom a l'hora de "molestar" la gent demanant-los acompanyaments, visites, entrevistes... i em vaig adonar que, en canvi, ells i elles no tenien cap objecció a l'hora de demanar-me "favors". Fins i tot vaig sentir una antropòloga parlant de l'antropologia col·laborativa en termes de "abús colonial a la inversa". Jo no m'atreveria a anar tan lluny, només exposo la necessitat de relacionar-se sense jerarquia i amb confiança en el valor del nostre treball per sí mateix. Aquest treball, segons el meu parer, tindrà més valor quants més *inputs* i mirades incorpori, i per això la necessitat de l'antropologia compartida i l'etnografia col·laborativa. Un bon consell per mantenir aquest equilibri tan difícil el donava un conseller de la Universitat de North Carolina a Chapel Hill: "prova de no esdevenir ni un crític indolent ni un amant acrític – assumint que l'observació participant implica no només una mirada crítica sinó també una implicació, guiada per la crítica, l'ètica intel·ligent i, evidentment, uns valors."³⁶ O, per dir-ho d'una manera humorística, en paraules d'un dels meus assessors mexicans: "La diferencia entre la participación y la implicación es la misma que la que hay entre la gallina y el cerdo en unos huevos estrellados con chorizo: la gallina ha participado, pero el cerdo se ha implicado".

³⁶ Traducció pròpia de l'afirmació de Paul Hardin, recollida per Peacock, 2008: 173.

1a PART: INDIGENISME I IMATGES

4/ L'indigenisme, l'Estat i l'antropologia

4.1 Breu introducció a l'indigenisme a Mèxic

L'indigenisme, que implica l'observació, estudi o delimitació d'una categoria diferenciada de població que es considera "indígena" ha estat, en els diversos països americans amb forta presència indígena, un corrent de pensament protagonitzat per ens de poder (l'acadèmia, l'Estat, els intel·lectuals...) que defineixen els pobles indígenes des de l'alteritat. El problema d'aquesta heterodefinició dels pobles indígenes rau, per una banda en la construcció d'un subjecte artificialment homogeneïtzat (BARTOLOMÉ, 2006: 36), mentre que, òbviament, la realitat dels grups indígenes és àmplia i diversa. Per una altra banda, aquesta definició des de l'alteritat també implica una ubicació que, consegüentment, s'assigna a les persones que s'emmarquen en aquests grups, dins el mapa social i cultural.

A Mèxic, les diverses formes de discurs indigenista han anat evolucionat arrel del racisme colonial i han contribuït a la construcció d'un imaginari col·lectiu, reforçat i retroalimentat per algunes creences populars, però també per diverses formes d'art i d'imatge en moviment. En aquest marc, els indis mexicans serien convertits en figures amb una identitat arrelada ancestralment i honorable, pel seu vincle històric a la terra on han viscut "des de sempre" (tot i que les migracions siguin tan característiques dels grups indígenes com de la resta de la humanitat), en oposició a la cultura aliena, l'europea. Alhora, però, i com descriurem més avall, aquests indígenes "imaginats" són persones lligades a unes pràctiques que no els permetrien adaptar-se de forma favorable a les dinàmiques del món modern. Per això els i les indígenes, segons aquesta forma de veure'ls, serien responsables de la seva pròpia exclusió i, alhora, ens passius del desenvolupament del país. Se'ls ha considerat, històricament, éssers primitius i de costums poc civilitzats que no els permeten sortir de la pobresa, com s'expressa en alguns refranys populars³⁷: "*Indio que fuma puro, ladrón seguro*", referint-se al fet que els indígenes són pobres per definició, no es

³⁷ Recollits a Martínez Pérez, 2002: 31 i 47.

poden permetre d'adquirir béns de luxe i, per tant, els han de robar. O bé: "*Pendejos los indios, que hasta para mear se encueran*", en referència a la indumentària que tradicionalment vesteixen molts indígenes que, suposadament, és incòmoda i no els permet fer les seves necessitats decorosament.

Després d'anys de racisme i exclusió d'aquestes poblacions considerades clarament inferiors, el discurs post-independència a Mèxic (que és el punt de partida que ens interessa i que desgranarem en aquest capítol) el primer que pretén fer amb els pobles indis és, precisament, "desindianitzar-los" a fi d'integrar-los al model ciutadà mestís. Un exemple d'aquesta perspectiva seria l'anàlisi de Carlos Ruby dins l'obra "*Costumbres del Universo*", una publicació dels anys 1920, originalment britànica, editada per membres del *Royal Anthropological Institute* de Londres i d'altres institucions colonials. Aquest autor ens il·lustra:

"El indio mexicano no debe ser confundido con el indio norteamericano (...) Los Iroqueses y Arapahoes fueron guerreros y cazadores cuyo destino ha sido el de desaparecer como factores de la vida de los Estados Unidos. Siendo el indio mexicano, por otra parte, un pacífico cultivador del suelo, ha continuado su vocación a despecho del yugo opresor que ha pesado sobre él hasta nuestros días; *es la médula de la nación*, pues representa más de la mitad de la población; y *cuando esté educado* será el factor que más prepondere en la vida mexicana." (1922: 536. La cursiva és meva)

Ja trobem en aquest paràgraf un clar exemple d'una visió uniformitzadora sobre els pobles indígenes mexicans (que constitueixen realment un gresol d'ètnies molt heterogeni)³⁸ i també la pretensió d'assimilació d'aquests pobles, tot educant-los a fi que s'adaptin a la representació més popular de la mexicanitat.

El que sembla clar és que, segons com es defineix la posició dels pobles indígenes (és a dir, què es pot incloure dins del caràcter indígena, quines persones o grups s'hi poden identificar i quins no...) des de diversos corrents indigenistes, es fonamenten punts de vista a partir dels quals s'analitzen les relacions interètniques. I, per tant, es pot arribar a definir què és la mexicanitat i la mestissitat. Aquests punts de vista serveixen com a base per emprendre certes accions polítiques envers els grups ètnics d'un país, per dotar-los de drets i deures i, a la vegada, situen les altres identitats (la blanca-mestissa, en el cas de Mèxic) en oposició a una alteritat indígena vista com a monolítica. Per això, ens interessa veure com s'han anat elaborant els diversos discursos indigenistes a Mèxic en concordància amb els

³⁸ Es reconeixen fins a 62 grups etnolingüístics indígenes a Mèxic, segons fonts actuals de la *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (<http://www.cdi.gob.mx/>).

diferents moments sociopolítics al país i com aquests han influït en la quotidianitat dels indis i, més concretament, en la seva representació, adscripció i autorrepresentació.

4.2 Ésser indígena?

Al llarg de la història s'han usat, a Mèxic i a Amèrica, diversitat de variables per definir una persona com a indígena. Per un costat, s'ha suposat un fil cultural que vincula aquests individus a costums ancestrals anteriors a la colònia que es mantenen i continuen essent significatius per a la vida quotidiana dels pobles. En aquest sentit es podria dir que la pràctica de certes formes rituals, lleis consuetudinàries, normes de parentiu, creences religioses, etc. definirien una persona com a indígena. Per un altre costat, també existeix la imatge popular de l'estreta relació dels pobles indígenes amb la Terra i tot el que refereix a la natura³⁹, fet que facilita veure'ls, des d'una perspectiva evolucionista, com a menys civilitzats. Un exemple d'aquest estereotip seria el següent paràgraf d'Ezequiel A. Chávez, que fou advocat i rector de la *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, escrit l'any 1901:

"...la gran tetralogía de las emociones del indio: su amor a la tierra que le da de comer, su aversión idiosincrásica y laudable a todo despotismo, su frecuente inclinación a la embriaguez y su indiferencia por la muerte." (dins "La sensibilidad del mexicano", a BARTRA, 2002: 33)

Com veurem al llarg d'aquesta argumentació, però, aquesta imatge essencialista dels pobles indígenes ha estat emprada des dels estrats de poder com a forma de dominació però també, en certs casos, ha estat apropiada per moviments indígenes per afavorir objectius concrets. A més, tot sovint l'estigmatització dels indígenes a Mèxic s'ha acompanyat d'unes condicions materials objectives que han contribuït a reforçar aquests estereotips. El procés podria comparar-se amb el de categorització de les persones segons el gènere, com ens explica l'antropòloga feminista Henrietta L. Moore:

"La fuerza de los estereotipos (sobre el género) no es sencillamente psicológica, sino que están dotados de una realidad material perfecta, que contribuye a consolidar las condiciones sociales dentro de las cuales se generan." (1991: 53)

³⁹ De fet, moltes de les reivindicacions dels moviments indígenes s'han vinculat amb les dels moviments ecologistes.

També és important tenir present que la delimitació de la categoria "indígena" no sorgeix espontàniament del pensament popular, sinó que està en gran part influïda per les construccions teòriques de l'antropologia de cada moment, que generen explicacions de la realitat que es retroalimenten amb les necessitats i les circumstàncies del context polític i econòmic. Com descriurem a continuació, aquest procés ha estat clau, en el cas de Mèxic, per a la construcció de la nació.

Dins l'indigenisme mexicà trobem diverses definicions dels pobles indis, entre les que destacaríem la de Manuel Gamio, pioner de l'antropologia mexicana, que els descriu com aquells pobles que tenen un major percentatge d'objectes culturals "primitius" i no occidentals (1948: 2)⁴⁰. Gamio recomanà classificar els mexicans segons un criteri cultural: civilització indígena *versus* civilització moderna i el criteri cultural s'investí, així, com un eufemisme del concepte de raça del segle XIX (RUÍZ MARTÍNEZ, 2001: 71). Per tant, l'indígena és l'oposat al blanc-mestís i un no existiria sense l'altre. O, en paraules de Mahmood Mandami: "*there can be no settler without a native, and vice-versa*" (2004: 10)⁴¹. També, en la mateixa línia però amb alguns matisos, es posiciona Alfonso Caso:

"Es indio aquel que *se siente* pertenecer a una comunidad indígena, y es una comunidad indígena aquella en la que predominan elementos somáticos no europeos, que habla preferentemente una lengua indígena, que posee en su cultura material y espiritual elementos indígenas en fuerte proporción y que, por último, tiene un *sentido social de comunidad aislada* dentro de otras comunidades que la rodean, que le hace distinguirse asimismo de los pueblos blancos y mestizos [1958, 15]."⁴² (La cursiva és meva).

Caso ja posaria en joc, doncs, el sentiment de pertinença col·lectiu, complexitzant així les definicions de tendència més materialista. També trobem, en la literatura i el pensament indigenistes mexicans, d'altres explicacions basades en aspectes racials (corresponents a una descripció física dels indígenes) i lingüístics (que usen el fet de parlar una llengua indígena com a criteri inclusiu). Malgrat tot, i com bé ens explica Nolasco (WARMAN et al., 1970: 69), la delimitació sempre serà multifactorial, ja que cap d'aquests criteris per si sol és vàlid per a tots els individus que es poden englobar dins la categoria dels pobles indígenes.

Amb tot, cal no oblidar que la categoria jurídica d'"indígena" s'instaurà amb la colonització espanyola del territori americà, a fi d'anomenar totes aquelles persones que habitaven el continent abans del contacte, i incorporar-les a l'imaginari colonial d'ultramar.

⁴⁰ Citat per Villoro, 1996 [1950]: 246.

⁴¹ "No pot haver-hi colons sense nadius, i viceversa". Citat per De la Cadena i Starn (2007: 4).

⁴² Caso, Alfonso (1958) *Indigenismo*. México: INI (citat dins MARZAL, (1993) [1981]: 36).

Aquest terme es difuminà al llarg del s. XIX influït pel pensament racista i evolucionista i s'arribà a aplicar a grups que no tenien cap caràcter cultural indígena però que eren pobres i rurals. Per això, s'acabà adoptant aquest mot per incloure-hi un conjunt d'individus i grups molt heterogeni, que incorporarien tantes diferències entre si com les que podrien tenir entre ells i els altres grups no indígenes (WARMAN, 2003: 18). Més tard, amb el pensament il·lustrat, aquesta aplicació es limità de nou a les persones portadores d'una llengua i d'una cultura associada (*Íbid.*: 39). En aquest sentit, i com ja hem vist, el delimitador racial anà perdent pes en favor de criteris culturals.

Durant la Revolució mexicana (l'any 1910) es despullà de sentit ètnic la categoria "indígena", en favor de la idea de camperolat (BENGOA, 2009: 12), igual que passà a d'altres nacions llatinoamericanes. Com veurem al llarg del text, el valor cultural de la indianitat s'anà recuperant posteriorment per ésser, finalment, reivindicada.

4.3 La indianitat com a vincle transnacional

El terme "indígena", com ja s'ha apuntat, ha estat apropiat i és usat en l'actualitat per auto-definir-se per part d'amplis grups de la població mexicana. Com ens descriu Warman:

"En tiempos recientes, el concepto indígena fue reivindicado por las militancias étnicas para superar la fragmentación de las identidades primarias. Sin embargo, no hay evidencias de que la identidad indígena se asuma por encima de la identidad étnica primaria; por el contrario, se agrega a ella como adjetivo que ofrece alianzas más amplias y argumentos más contundentes en el campo de la acción política." (*Op. cit.*: 39-40)⁴³

És a dir, que els individus, a l'hora de presentar-se a si mateixos, fan servir primàriament el criteri ètnic ("Jo sóc *tsotsil*" o "Nosaltres els *mixtecos*") i, en circumstàncies concretes, l'etiqueta d'indígena. Aquesta categoria ha estat rebutjada amb molta freqüència per aquests mateixos grups tot i que, en les darreres dècades, ens trobem que està essent adoptada amb més i més força, com a part d'una certa consciència política transfronterera⁴⁴.

⁴³ *cfr.* Bengoa, 2000; Varese, 2006 (pp. 287-313) i Martí i Puig, 2010.

⁴⁴ Podeu trobar un bon exemple d'aquest procés de rebuig de l'etiqueta indígena a la primera de les entrevistes transcrites a l'Annex 2.

De fet, en el camp de l'auto-adscripció observem realitats que qüestionen les definicions fetes des de fora dels mateixos grups. Per exemple, pel que és relatiu a l'ús de llengües indígenes, segons la mostra censal de l'*Instituto Nacional de Estadística y Geografía* (INEGI) de l'any 2000, a Mèxic 5,3 milions de persones majors de 5 anys es declararen indígenes, mentre que d'aquests, 1,1 milions no eren parlants de cap de les 62 llengües indígenes del país. En canvi, dos milions de parlants d'aquestes llengües no s'auto-adscrigueren com a indígenes en aquest qüestionari estadístic (WARMAN, *Op. cit.*: 27). Per tant, per a alguns ciutadans i ciutadanes mexicans, el coneixement i ús d'una llengua originària no és un criteri limitant de l'etnicitat indígena: es pot parlar la llengua i no ser o no considerar-se indígena, i pot pensar-se que un/a mateix/a és indígena parlant només castellà.

En contrast, els mateixos pobles indis s'autodefineixen, per mitjà dels seus òrgans representatius, de la següent manera:

" 'Lo indio es la expresión de una conciencia social vinculada con los sistemas de trabajo y la economía, con el idioma propio y con la tradición nacional respectiva de los pueblos o naciones aborígenes' (Resolució 10 del Segon Congrés Indigenista Interamericà, 1991)."⁴⁵

En el que sembla haver-hi un acord tàcit a l'hora de definir el què és ser indígena "des de dins" i des del pensament indigenista (com en l'exemple citat de Caso) és la pertinença a una *comunitat*. La comunitat, pensada com a espai concret i romantitzat, és el que la majoria dels entrevistats en aquesta recerca refereixen com a marcador identitari més clar. Diversos autors (WARMAN, 2003; BARTOLOMÉ, 1992) argumenten que aquest territori geogràfic i mental és un element evident d'identificació dels indígenes mexicans. D'altres autors (WOLF, 1955) consideren que és l'estructura estructurant del camperolat, incloent el camperolat indígena. La comunitat ideal, rural i aïllada és, si més no, un concepte concret però tanmateix conflictiu. Etnografiant la vida indígena cal que ens fixem, doncs, en com es materialitza aquesta comunitat en la realitat de les identitats que defensen molts i moltes de les nostres protagonistes.

La vinculació conceptual entre població indígena i món rural situa en la indefinició una immensa massa de població de camperols mestissos (que comparteixen molts trets quotidians amb les poblacions indígenes) i, d'altra banda, passa per alt l'enorme volum de pobladors indígenes que habiten actualment les ciutats mexicanes. Amb la Revolució Mexicana (1910), que es féu en nom del camperolat, es tendí a associar els camperols amb

⁴⁵ VILLORO, *Op. cit.*: 257

indígenes, i els indígenes, per tant, amb els habitants de comunitats rurals (BENGOA, *Íbidem*). Això fixà una espècie d'imatge irreal que associava (i ho fa encara ara) indígena amb camperol i rural, deixant de banda l'immens volum de pobladors indígenes de les ciutats llatinoamericanes i establint una desconexió entre el camp i la ciutat, àmbits que, a dia d'avui, realment generen un *continuum* ètnic que cal identificar per comprendre la realitat indígena actual (Bengoa, 2009, *passim*). Tot i això, cal no passar per alt un gran nombre d'indígenes que sí que compleixen aquesta definició. Com descriu Alison Brysk:

"The numerical majority (about 70 percent) of Latin American Indians are very poor rural highlands peasants with some knowledge of both Spanish and an Indian language, syncretistic religious practices and dress, and a distinctive sense of connection to land and ancestors."⁴⁶ (2000: 6)

Els mateixos teòrics sobre la pagesia i les comunitats rurals com Eric Wolf (1955) ja feien notar que la comunitat rural és un ens necessàriament connectat amb el món urbà i que, en cap cas, es dóna l'existència del camperolat sense la ciutat, de la mateixa manera que la ciutat necessita de l'excedent productiu del camp per existir⁴⁷. Amb tot, Wolf caracteritza almenys dos tipus de comunitats rurals (la comunitat camperola corporativa i la comunitat oberta) que correspondrien també a diversos tipus de comunitats de caràcter ètnic indígena a Amèrica Llatina i que tenen diversos nivells de relació amb les "influències exteriors" (és a dir, no rurals i no indígenes).

De fet, a la recent *Declaració de les Nacions Unides sobre els Drets dels Pobles Indígenes* (2007)⁴⁸ s'hi contempla el dret a pertànyer a una nació o comunitat indígena (Art. 9), és a dir que també s'hi inclou la comunitat com a tret definitori principal. Aquí, és on podríem identificar un element de conflicte a l'hora d'associar la pertinença a una comunitat definida i concreta com a requisit per poder ésser considerat indígena i, per tant, reclamar certs drets. Aquest fenomen condueix a la recreació de la idea de comunitat fora de l'àmbit original, el rural, per ser reproduïda als nous assentaments indígenes a les perifèries urbanes. En concret, en situacions de violència política com les que es donen a Chiapas, ens cal tenir present que la pròpia ubicació social de l'individu i la percepció de quins són els

⁴⁶ "La majoria numèrica (un 70%) dels indis Llatinoamericans són camperols molt pobres de les regions altes, amb coneixement d'espanyol i alguna llengua indígena, pràctiques religioses i indumentària sincrètiques i un sentit distintiu de connexió amb la terra i els ancestres."

⁴⁷ L'autor recull les afirmacions que fa Robert Redfield a (1953) *The primitive world and its transformations*. Ithaca, NY: Cornell University Press, pàg. 31.

⁴⁸ Es pot consultar íntegrament a <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/es/drip.html> i també a Berraondo (2008), on a més ve acompanyada d'un seguit d'articles crítics.

límits i característiques del seu grup d'origen estan clarament influïdes per la seva història recent:

"...cómo los contextos de guerra civil, la *violencia política en general*, los regímenes autoritarios y los *poderes emergentes* configuran el sentido que las personas tienen de la comunidad, de sí mismos y del futuro político (...)." (DAS i POOLE, 2008: 26. La cursiva és meva.)

I ens cal tenir també present que els indígenes urbans chiapanecs tot sovint declaren pertànyer a una comunitat (com es recull en diversos testimonis per aquesta recerca), encara que, a la pràctica, només romangui un lligam simbòlic amb aquesta.

Amb tot, el fet que es dediqui una declaració específica als pobles indígenes i que existeixi dins les Nacions Unides un Fòrum Permanent sobre Assumptes Indígenes⁴⁹ reforça un concepte global i unitari de la indianitat. Sabem que els pobles indígenes s'assenten trans-nacionalment per definició, ja que les fronteres establertes per les nacions modernes no consideren els seus territoris tradicionals i, massa sovint, els divideixen. Els mateixos ideòlegs dels estats-nació americans ja contemplaven aquest fet i s'adonaven que la divisió en nacions diferents estava trencant territoris vinculats culturalment:

"En el mismo periodo caótico de la Independencia [mexicana], que tantas censuras merece, se advierten, sin embargo, vislumbres de ese afán de universalidad que ya anuncia el deseo de fundir lo humano en un tipo universal y sintético. Desde luego, Bolívar, en parte porqué se dio cuenta del peligro en que caíamos, repartidos en nacionalidades aisladas, y también por su don de profecía, formuló aquel plan de federación iberoamericana que ciertos necios todavía hoy discuten."

Al que s'afegeix:

"...lo cierto es que se ha producido y se sigue consumando la mezcla de sangres. Y es en esta fusión de estirpes dónde debemos buscar el rango fundamental de la idiosincracia iberoamericana." (Vasconcelos dins BARTRA, 2002: 65-66).

Vasconcelos⁵⁰, un dels ideòlegs pioners de la nació mexicana post-revolucionària, posava així els primers elements per a la construcció de la noció de mestissatge, base de la filosofia política necessària per a l'establiment de les ciutadanes modernes a Amèrica.

Del que parlem ara, però, no és del projecte bolivarià, sinó dels trencaments geoestratègics dels territoris ètnics, com succeí entre Guatemala i Chiapas, que han provocat

⁴⁹ Vegeu <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/>.

⁵⁰ José Vasconcelos, filòsof fundacional de la ideologia post-revolucionària, escrigué l'any 1925 l'assaig "La raza cósmica", on definia el caràcter nacional mexicà a partir del mestissatge entre els nadius i els colonitzadors.

que, encara ara, es doni un reconeixement mutu entre ètnies de nacions diferents. També és cert, doncs, que existeix una consciència col·lectiva pan-indígena que permet trobar punts en comú entre poblacions molt allunyades geogràficament i de característiques diverses. Aquest sentiment indi universal ha estat discutit per autors que de fet qüestionen la mateixa pertinença del concepte d'indígena (KUPER, 2003)⁵¹. Tanmateix, i basant-nos en les dinàmiques sociopolítiques globals observables, podem detectar xarxes transnacionals que, recolzades pel suport tecnològic (especialment Internet, però també per la facilitat de transmetre informació audiovisual per mitjans de comunicació propis), estableixen vincles i complicitats. Són xarxes configurades per individus que es caracteritzen eminentment per pertànyer a grups minoritzats històricament dins l'Estat que habiten i que, per tant, tenen una història comuna d'exclusió i de trencaments geogràfics i culturals (GINSBURG, 1992). Segons autors com Martí i Puig, la possibilitat d'un "règim internacional", que afavorí el llançament a l'arena política mundial la qüestió dels drets indígenes, vingué condicionada pel suport que els moviments indígenes locals reberen per part de xarxes d'activisme internacional, per part d'ONGs i, finalment, per part d'antropòlegs compromesos (2010: 72), dels quals parlarem al final d'aquest capítol. Aquest "règim internacional" permeté l'aparició del Conveni 169 sobre Pobles Indígenes i Tribals de l'Organització Internacional del Treball (1989)⁵² i de la Declaració de Drets dels Pobles Indígenes de l'ONU (2007) esmentada més amunt.

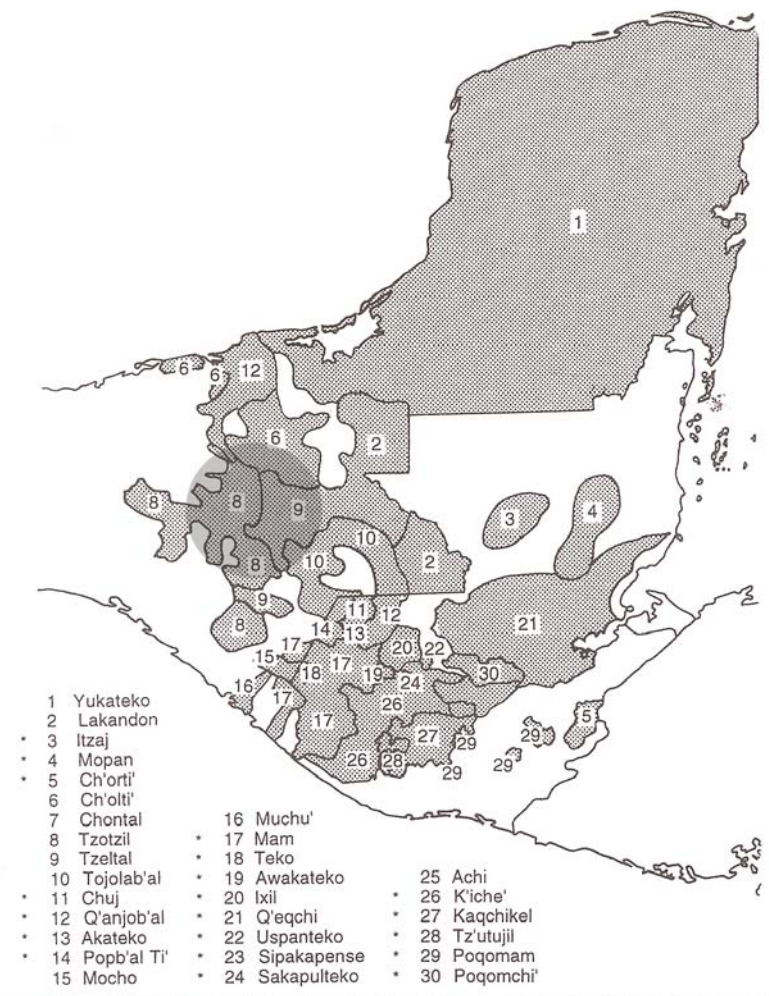
En el cas de Mèxic i, més concretament, de la zona i els grups humans que volem observar, cal subratllar l'emergència d'un moviment pan-maia o *pan-mayanista* (MONTEJO, 1997). Aquest moviment, sorgit especialment a Guatemala, posa de manifest la necessitat d'entendre la cultura com un ens dinàmic i que, per tant, necessita visitar-se i reconstruir-se al llarg del temps.

La regió maia o *Mayab*, segons la seva denominació original, abastaria Guatemala i el sud i sud-est de Mèxic (vegeu més avall), i amb diferents grups ètnics que en l'actualitat es delimiten per l'ús de fins a 30 llengües diferents que haurien derivat d'una mateixa arrel:

⁵¹ Dins el seu article "*The return of the native*", l'autor sud-africà subratlla el valor essencialista d'aquesta categoria, posant de relleu el fet que pressuposa certs privilegis per a les poblacions originàries dels quals els habitants provinents de colonitzacions més tardanes no podrien gaudir.

⁵² Que es pot consultar a <http://www.ilo.org/public/spanish/region/ampro/lima/publ/conv-169/convenio.shtml>.

MAPA 1. LA REGIÓN MAYA, LOS IDIOMAS MAYAS
 Y SU DISTRIBUCIÓN ACTUAL



Fuentes: Nora C. England y Stephen R. Elliott, editores, *Lecturas sobre la lingüística maya*. La Antigua Guatemala y S. Woodstock: CIRMA y Plumsock Mesoamerican Studies, 1990; y Oxlajuuj Keej Maya' Ajtz'i'ib', *Maya' C'hi': los idiomas mayas de Guatemala*. Guatemala: Editorial Cholsamaj, 1993

El *Mayab*, mapa extret de Montejo, *Op. cit.*: 96, sobre el qual s'ha destacat la zona de Los Altos de Chiapas, on s'esdevé la present etnografia.

El moviment *pan-mayanista* treballa per la "revitalització cultural" (*íbid.*), emfasitzant la unitat dels grups ètnics d'aquest territori que, segons s'hauria demostrat arqueològicament i mitjançant l'etnografia, tenen un passat comú i pràctiques, encara en l'actualitat, que els agermanen (com ara rituals basats en mitologies idèntiques, el seguiment del calendari maia o el desxiframent dels jeroglífics antics). L'existència d'una voluntat política àmplia de reconeixement mutu facilita la recuperació o la readaptació de pràctiques que han pogut quedar obsoletes localment, enfortint la seva expressió cultural com a maies. Un exemple d'això el posa Montejo (*Op. cit.*: 114) en parlar de com dones tseltals i jakaltekas ensenyaren de nou a teixir a dones q'anjob'ales que no empraven les

tècniques tradicionals. Un altre exemple, viscut en primera persona al llarg del treball de camp per aquesta recerca, és la visita de líders espirituals guatemaltecs a joves maies de Los Altos de Chiapas, per instruir-los sobre els rudiments de la cosmologia maia.

L'especificitat d'aquest moviment es basa en el fet que la diàspora d'exiliats indígenes guatemaltecs a Chiapas al llarg de la dècada de 1980 obligà al contacte i a la solidaritat entre grups ètnics pròxims però no idèntics. De fet, les pressions externes rebudes pels diversos grups indígenes, acompanyades per les circumstàncies globals descrites per Martí i Puig (*ibid.*), serien el brou de cultiu per al naixement d'una consciència ètnica més abstracta, enfortida pels moviments geogràfics i pels mitjans de comunicació propis.

És probable, amb tot, que molts indígenes americans actuals es poguessin fer seves les característiques citades de la "raça còsmica" que Vasconcelos ens brindava referint-se als mestissos (*i.e.*: classes descendents de l'oligarquia blanca).

Concretarem en els propers capítols com es posen de manifest les relacions interètniques dels protagonistes d'aquesta etnografia, tant amb indígenes més enllà de les fronteres mexicanes com amb mestissos i blancs que habiten els seus territoris.

4.4 L'indigenisme i la construcció de les nacions americanes

La construcció de l'ens "indi", en les ideologies nacionals de diversos països de Centre i Sudamèrica, prové d'una necessitat d'afirmació i de diferenciació al respecte del període colonial de domini europeu: els pobladors originals estan a l'arrel de la ciutadania dels nous Estats. En el cas mexicà, la diversitat de pobles indis que coexisteixen a la regió posaria en perill la "forja de la pàtria" (LÓPEZ CABALLERO, 2008: 154⁵³) i, per això, fou necessari assimilar-los a una idea útil de ciutadania. Així, es recupera l'antiga concepció de l'indígena (creada a la colònia a fi de diferenciar els pobles originaris de la terra conquerida, dels nousvinguts), no sense dificultats:

"Al suspenderse la segregación formal desaparecen muchas de sus consecuencias culturales que hacían del indio una entidad inobjetable. Al modificarse los sistemas de dominio en el marco del liberalismo económico, el indio se dispersa y multiplica su actividad, aunque, claro está, quede como explotado. A partir del triunfo liberal el indio será, en fin de cuentas, una abstracción. El indio, criatura colonial, se ha esfumado; será necesario inventarlo." (WARMAN et al., 1970: 19)

⁵³ Referint-se a Gamio i al període post-revolucionari, a partir dels 1920s.

Cercant el fil d'aquesta "invenció" podem entreveure una evolució entre diferents corrents d'indigenisme, que es corresponen als diversos contextos polítics i econòmics que es donen a partir de la colonització. Manuel Marzal ens parla de tres fases en els modes d'indigenisme, és a dir, en les formes de pensar i d'integrar els vençuts de la conquesta. Aquestes fases serien:

- La conservació dels indígenes "en estat pur", sota el control de l'Administració (indigenisme colonial).
- L'assimilació dels pobles indígenes per formar una nació mestissa (indigenisme republicà) que correspon a la "reinvençió" de l'indi ja esmentada.
- La integració a la societat nacional conservant certes característiques pròpies (indigenisme modern).⁵⁴

A aquestes tres etapes plantejades per Marzal hi podem afegir una quarta, esbossada l'any 2000 per José Bengoa, coneguda com la fase d'*Emergència Indígena*, en la que, històricament, se situa la present recerca. Aquesta etapa s'acompanya d'una major visibilització de les diverses identitats ètniques i és provocada, segons Bartolomé (2006: 48-49), per quatre causes de dimensió global:

- La globalització comunicativa, que ha fet que els processos de nivell local puguin ser difosos i coneguts simultàniament arreu del món (i, per això a Europa som conscients i estem plenament informats de l'aixecament zapatista a Chiapas, la guerra de l'aigua a Cochabamba o les reivindicacions d'autodeterminació maputxes).
- El creixement dels fluxes de migració i turisme que permet un major contacte interètnic i un contrast entre les diferents realitats culturals i socials humanes.
- L'augment de l'exclusió econòmica i de la jerarquització entre països i regions.
- La deslegitimització dels estats llatinoamericans inserits en la lògica capitalista i en la polarització social econòmica, amb una major marginalització de la població indígena en la majoria dels casos. Els discursos nacionals basats en l'homogeneització (com ara la "mexicanització" dels indis succeïda després de la

⁵⁴ MARZAL, 1993 [1981]: 44

Revolució de 1910) han resultat fallits a l'hora de modernitzar els països i fer-los més equilibrats.

Així doncs, la seqüència continuaria amb la quarta fase:

- La reinvençió de la indianitat arrel de l'urbanització de bona part dels pobladors indígenes llatinoamericans. Els moviments indígenes recuperen les seves identitats històriques, en una espècie de "renèixer" de la consciència i de l'orgull ètnic, a la vegada que qüestionen les bases dels estats nacionals llatinoamericans (BENGOA, 2000: 19-27). Tanmateix, aquesta reinvençió porta implícit el procés d'urbanització, pel que els símbols i valors tradicionals de la indianitat s'han de visitar a fi de fer-los moderns i útils en l'experiència de l'acció ciutadana. (Emergència Indígena)

Dins aquesta fase cal comprendre, a més, dues sub-etapes cronològicament definides:

- Dècada del 1990: Les demandes d'autonomia per als pobles indígenes presents a la majoria dels països llatinoamericans, inspirades bàsicament pels moviments indígenes dels països "desenvolupats" com ara Canadà, Austràlia, Nova Zelanda, Dinamarca, Noruega... (BENGOA, 2009: 10).
- Segle XXI: Després de l'esgotament del cicle anterior, tot seguint l'esdevenir polític i social de la Bolívia d'Evo Morales i incorporant el fet que els pobles indis se situen en un *continuum* camp-ciutat, les reivindicacions passen per exigir la participació política com a ciutadans indígenes d'un Estat, ja no com a beneficiaris de polítiques indigenistes especials. (*Op. cit.*: 13 i MARTÍ i PUIG, *passim*).

Anant per parts, podem entendre com aquestes formes d'indigenisme es donen també a la realitat mexicana, tal i com descriurem al següent apartat.

4.5 La construcció de la nació mexicana des dels diversos governs i les seves institucions

"Somos humanos y nos llaman mexicanos.
¿Qué pasa, te sientes derrotado?
Que ya no puedes mantenerte de tu lado.
Si observas, no existe diferencia.
Y aunque no quieras seguiremos en tu mesa.
Y el mariachi sigue al ritmo de mi mente.
Que es el mismo de mi raza y de mi gente.
Pase lo que pase siempre seguiré de frente.
Aunque con las armas nos topemos con la muerte."

Control Machete, LP "Humanos mexicanos" (1996)

La proclamació de la independència l'any 1821 representa, simbòlicament, el final de l'exploració colonial. A partir d'aquest punt, comença l'empresa estatal de *mexicanitzar els indígenes* amb què començàvem el capítol, que s'accelera especialment amb el sorgiment del liberalisme (polític i econòmic) que triomfà a la segona meitat del segle XIX amb els governs de Benito Juárez (que era, ell mateix, indígena zapoteco) i Porfirio Díaz. En aquest punt, també, les poblacions indígenes es van insertant dins la lògica del mercat que es vol fomentar als països del nord, com anirem descrivint a les següents pàgines.

Les polítiques liberals del darrer quart del segle XIX es concreten en lleis que obligaren a la venda de les propietats comunals civils i eclesiàstiques, promulgant la figura del "ciudadà propietari". Durant aquesta època, la *República Restaurada* i, especialment, durant el *Porfiriato* (1876-1911) es consumà aquesta tendència amb diverses iniciatives legislatives, com ara l'ordre de posar a subhasta l'any 1875 totes les terres "posseïdes il·legalment" o terres considerades ermes, de les quals suposadament ningú no en tenia cura (HERNÁNDEZ CHÁVEZ, 2000: 244-245).

Com a resultat d'aquest procés, augmentà el latifundisme i les comunitats indígenes restaren desposseïdes de les seves antigues propietats comunals. El dictador Porfirio Díaz és conegut per haver promogut accions especialment dures amb els pobles indígenes més rebels, com ara els iaquis o els maies (SÁNCHEZ ANDRÉS, 2010: 8), que provocaren desplaçaments massius i l'obligació d'anar a treballar a hisendes llunyanes. La polarització respecte a la tinença de terres era extrema en el moment de la caiguda del dictador i l'inici la Revolució Mexicana l'any 1910. El *Porfiriato* també suposà un enorme canvi poblacional. El nombre d'habitants de la República es duplicà en una generació i es donaren grans moviments migratoris del camp a la ciutat en una regió que havia estat eminentment

agrícola. Aquesta paulatina urbanització de les poblacions rurals (indígenes en majoria) vingué acompanyada d'un procés de castellanització, ja que durant aquest període es triplicà el nombre d'estudiants i d'escoles. Porfirio Díaz augmentà la despesa en educació com a motor necessari per a la consciència nacional i per a divulgar nous valors (republicanisme i laïcitat) (HERNÁNDEZ CHÁVEZ, *Op. cit.*: 265).

En iniciar el nou segle, creixé l'oposició al règim. A això s'hi sumà una disgregació de les cúpules del govern de Díaz provocada per la resistència a permetre l'entrada de Mèxic a la democràcia, per part del mateix president. Com ja s'ha dit, els problemes derivats de la precària tinença de la terra d'una gran part de la població agrícola mexicana, sumats a la demanda per llibertat electoral i al creixent deteriorament de la qualitat de vida de les classes populars feren esclatar la Revolució Mexicana l'any 1910. Els diversos aixecaments que caracteritzaren aquest període estaven protagonitzats, en molts casos, per civils camperols i indígenes (especialment els liderats per Emiliano Zapata i Francisco *Pancho* Villa, que més tard foren vençuts en favor de la branca més moderada de la Revolució). Com ens recorda Sánchez Andrés:

"En la base de la pirámide social se encontraba la gran masa campesina, cuya fuerza de trabajo estaba constituida hacia 1900 por cinco millones y medio de indígenas comuneros que practicaban una agricultura de autoconsumo, y de peones (...). Constituían la mayor parte de la población y eran la base de la prosperidad porfiriana, pero apenas se beneficiaban de ella. Lógicamente, serán un fácil caldo de cultivo para la Revolución." (*Op. cit.*: 12).

Sense pretendre aprofundir en els detalls històrics d'aquesta etapa, ens fixem en que la figura de l'indi mexicà es veu consegüentment modificada dins l'imaginari del país, al llarg d'aquests anys. Durant el *Porfiriato*, igual que succeí arreu de la geografia llatinoamericana, part del fracàs del funcionament de les noves nacions sota els nous sistemes polítics i econòmics s'atribueix a l'existència de la població indígena i a la seva suposada incapacitat per adaptar-se i permetre la modernització de Mèxic a l'estil occidental. El pensament polític i científic recolzava l'argument que el mestissatge (o "miscegenació") era perillós. Com ens recorda Warman, emperò, les reformes liberals foren imposades mitjançant mètodes dictatorials sobre l'antiga estructura colonial i que, per tant, difícilment podien funcionar per si mateixes (1970: 20).

En aquells moments, el fet de vincular els pobles indis del moment amb els seus ancestres de l'època de la conquesta, equivalia a situar-los com un "remanent colonial", considerant que la desigualtat que vivien era conseqüència d'una època passada i que, a

més, perpetuant els seus usos i costums "antics", els indígenes reproduïen un "ambient colonial" (FÁBREGAS PUIG, 2000: 2) que no els permetia avançar cap a la igualtat. La marginalitat dels indígenes sumada al volum d'habitants que representaven en aquell moment (més de la meitat de la població) provocà que fossin vistos com un fre per a l'expansió capitalista. Els indígenes foren, per tant, problematitzats, des del punt de vista teòric i polític. Per això, des de la concepció nacionalista mexicana, la solució era convertir els indígenes en "població nacional". Tanmateix, a Mèxic no li quedava altra opció que assumir la realitat de la mescla d'ètnies que constituïen la seva població per tant, oposant-se al pensament liberal europeu que rebutjava el mestissatge, les elits nacionals apostaren per recuperar la història d'un mèxic asteca i maia, gloriós, que, de retruc, alimentés l'èpica i la unitat nacionals (RUÍZ MARTÍNEZ, 2001: 66-67). Així el Mèxic modern s'apuntà, com veurem, a la moda de l'exotisme orientalista però en la seva versió mesoamericana, a fi de tenir un passaport propi al cosmopolitisme del segle XX.

Durant la Revolució, davant la perspectiva d'un poble segregat, sorgeix la necessitat d'establir criteris d'unitat per donar base a la nació mexicana. Després de deu anys de guerra zapatista-carrancista (SÁNCHEZ ANDRÉS: *Op. cit.*: 12-22), era molt necessari pacificar el territori i, concretament, els pobladors indígenes rurals, que havien estat desposseïts durant els darrers segles. Per això es pretengué conservar el "millor" dels pobles indis a fi que es mesclés amb les qualitats de la població "blanca" o "hispanica", creant una nova "raça" mestissa, amb la capacitat de resistència i d'adaptació dels indis però amb la iniciativa i l'ansia pel progrés dels blancs. Comença, doncs, l'etapa d'indigenisme republicà assimilacionista, caracteritzada per l'intent de convertir els indis en ciutadans mexicans mitjançant la seva adopció de trets occidentals.

La nació mexicana es pensà, per tant, a partir d'aquesta fusió en la qual els indígenes havien de renunciar als seus costums i llengües, que els ancoraven a un passat que calia superar. Calia, dit d'altra manera, integrar els pobles indígenes en un projecte de nació mestís creat a imatge i semblança dels pobles blancs i occidentals, però amb un caràcter propi i diferenciat. Un aspecte clau d'aquest procés d'integració passaria per l'adaptació a un nou sistema econòmic (capitalista liberal) i, en conseqüència, a l'abandonament de la tinença comunal de terres en favor de la propietat privada, proposta que, com hem vist, s'inicià en el període pre-revolucionari.

L'assaig signat per José Vasconcelos "La raza cósmica" (1925), citat anteriorment, és una declaració fundacional clau per entendre el plantejament indigenista del moment. Aquest filòsof propugnava l'existència d'una nova ("cinquena") raça, la raça "de bronze" o

"raza cósmica" que, com ja s'ha descrit, incorporaria els valors positius de les poblacions originàries i aquells dels invasors europeus per fer néixer un "nou home". Les paraules de Vasconcelos són recollides per Bartra:

"Comienza a advertirse este mandato de la Historia en esa *abundancia de amor* que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado que engendraba la familia indígena y la cultura de Occidente por medio de la doctrina y el ejemplo de los misioneros que pusieron al indio en condiciones de penetrar en la nueva etapa: la etapa del mundo Uno." (2002: 64. La cursiva és meva.)

Aquest discurs, com és evident, bevia de certes influències feixistes europees en la determinació de races humanes dividides per característiques observables. Tanmateix, com bé ens recorda Paula López Caballero⁵⁵, suposa un plantejament de la ciutadania mexicana que es defineix en oposició al segregacionisme racial que es vivia als Estats Units i que es manifestava amb l'exclusió de les persones d'origen africà i dels nadius americans en quant als drets fonamentals. Segons explica aquesta antropòloga, el nou ciutadà havia d'incorporar l'"altre" en sí mateix, i això és propi i únic de la proposta mexicana. El mexicà, doncs, seria *un mestís amb l' "altre", l'indi, dins seu*:

"La ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños. Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres.(...)" (Vasconcelos a BARTRA, *Íbid.*)

I, afegeix:

"Naturalmente, la quinta raza no pretenderá excluir a los blancos, como no se propone excluir a ninguno de los demás pueblos; precisamente la norma de su formación es el aprovechamiento de todas las capacidades para mayor integración del poder." (*Op. cit.*: 72).

Seguint el fil històric, després de la presidència d'Álvaro Obregón (1920-1924), que bàsicament consolidà el règim que sorgí de la Revolució i esdevingué mecenes de les elits artístiques i intel·lectuals de la modernitat com ara Diego Rivera, Frida Kahlo o José Clemente Orozco, i dels successius presidents de la següent dècada, ens trobem amb el govern de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Aquest fou un president reformador i socialista, que instituí l'anomenat "règim post-revolucionari". En aquesta època, especialment al voltant de l'esclat de la 2a Guerra Mundial, els EUA s'encarregaren de fomentar les relacions dins el continent americà en pro d'una solidaritat comú davant de les creixents tensions

⁵⁵ Segons el que aquesta post-doctoranda del CERI del CNRS de París exposà a les jornades "Autoctonia, poder local i espai global enfront a la noció de ciutadania" convocades pel CINAf i celebrades a Barcelona els dies 11-14 de maig de 2010, que s'inclou a la seva recerca "*Mexicains sans être métis, autochtones sans être Indiens. Ethnographier l'État et historiciser l'autochtonie à Milpa Alta, Mexico (17e-21e siècle)*".

arreu de l'hemisferi nord. Mèxic es constituïa com un dels seus aliats preferits i es presentava a la resta de veïns centre i sudamericans com una nació moderna, hospitalària i regida per una moral sòbria (valors que es manifestarien i entrarien en conflicte, com veurem al següent capítol, en el règim de les imatges).

Cárdenas liderà la nacionalització dels hidrocarburs, i també una reforma agrària que afavorí un augment de la propietat comunal i de la producció de blat de moro, *frijol* o arròs per al mercat intern, en detriment de les exportacions (SÁNCHEZ ANDRÉS: *Op. cit.*: 38). Això posà els camperols i les organitzacions agraristes al seu costat. Paral·lelament, les polítiques educatives d'aquest president feren arribar l'escolarització a diverses zones rurals, en un intent més d'integrar les poblacions camperoles i indígenes (*Op. cit.*: 41).

En aquest context es creà el *Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas* (1936) que tenia una funció assimiladora dels pobles indígenes dins el projecte unitari nacional. Com ja sabem, es considerava l'heterogeneïtat cultural com un problema per al desenvolupament del país. Com el sociòleg Mendieta y Núñez (que fou director de l'*Instituto de Investigaciones Sociales* de la UNAM en aquella època), aclamava:

"La *heterogeneidad* étnica y cultural de la población mexicana es, indudablemente, el *problema fundamental* de nuestro país. En las diferencias de raza y cultura de la población mexicana debe buscarse el origen de todos nuestros males sociales pretéritos y presentes y el escollo más serio que presenta para el futuro desarrollo de la patria." (1938: 7. La cursiva és meva.)

Així doncs, l'any 1940, el general Cárdenas, en el seu discurs al primer Congrés Indigenista Interamericà, del qual parlarem més avall, ratifica la mentalitat indigenista revolucionària afirmant:

"...nuestro problema indígena no está en conservar indio al indio, ni en indigenizar a México, sino en mexicanizar al indio..." (WARMAN, *Op. cit.*: 33)

L'època cardenista també fou caracteritzada per la creació d'institucions dirigides per antropòlegs (l'Institut Nacional Indigenista –INI⁵⁶, l'Institut Nacional d'Antropologia i Història –INAH- i l'Escola Nacional d'Antropologia i Història –ENAH-), que tenien com a objectiu posar a la pràctica la integració dels pobles indígenes dins la nació mexicana. Segons Fàbregas Puig, els estudis d'etnohistòria i arqueologia que s'impartien a l'ENAH, s'encarregarien de donar a conèixer el passat prehistòric i de demostrar el mestissatge com

⁵⁶ Actualment anomenat *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* - CDI.

a fil conductor de la història de Mèxic (*Op. cit.*: 1)⁵⁷. També ens ho recorda López Caballero, que afirma que l'indigenisme oficial mexicà fou reforçat per la tasca d'antropòlegs fins entrada la dècada dels 1980s (2008: 155).

En aquesta època i en els anys consecutius, l'imaginari mexicà s'alimentà d'encara més elements positius i romantitzants sobre els indis, que donaren valor a un origen mític de la nació mexicana, ara amb elements "científics", que s'exposen al Museu Nacional d'Antropologia i Història. A la seva porta principal hi trobem una pedra amb la següent inscripció:

"El pueblo mexicano levanta este monumento en honor de las admirables culturas que florecieron durante la era Precolombina en regiones que son, ahora, territorio de la República. Frente a los testimonios de aquellas culturas el México de hoy rinde homenaje al México indígena en cuyo ejemplo reconoce características de su originalidad nacional." (Extracte del discurs inaugural del Museu Nacional de Antropología e Historia de Ciutat de Mèxic, declamat pel president de la República, Adolfo López Mateos, l'any 1964).

Aquest museu esdevé una clara al·legoria material del que representà l'indigenisme assimilacionista, encara vigent en molts sentits a dia d'avui. Les cultures ancestrals prehispaniques són exhibides en forma de restes arqueològiques esplendoroses. Mentrestant, al pis superior, seguint un recorregut paral·lel a la distribució geogràfica i ètnica que es fa dels pobles pre-colombins, trobem les seves suposades expressions en l'actualitat. És a dir, a la sala 9 de la planta baixa s'hi situen les troballes sobre les cultures maies prèvies al contacte. A la sala que hi ha just a sobre, la 3 de la planta primera, hi ha representacions costumistes de com "són" i com viuen els descendents dels maies en l'actualitat. Representacions que inclouen posades en escena de la vida quotidiana amb les vivendes, els estris, les indumentàries i les activitats que, suposadament, serien representatives dels indis maies contemporanis. És a dir, que s'estableix un fil de continuïtat entre les tradicions indígenes ancestrals i les de l'actualitat, plasmant un retrat dels pobles indígenes primitivista, rural i folkloritzant.

Reprement les fases de l'indigenisme descrites per Marzal, arribem a la següent etapa de l'indigenisme mexicà, a partir dels anys 70 del s. XX, considerat el "nou indigenisme". Aquest es planteja amb la intenció d'estimular la participació dels i de les indígenes a totes les esferes socials. Tot plegat, en un panorama caracteritzat per la

⁵⁷ Tot i que aquest plantejament seria, més tard, posat en dubte per autors tan rellevants com Guillermo Bonfil Batalla (1987).

finalització dels processos de descolonització a la majoria dels territoris africans i asiàtics. També, pel sorgiment de moviments socials, nacionals i populars arreu del món i, en el marc americà, per diversos aixecaments guerrillers (o moviments com el *Black Power* o el moviment anti-bèl·lic als EEUU) i de les faccions governamentals d'esquerres que derivaren en les situacions de guerra civil o dictadures com ara la d'Argentina, Xile, El Salvador, Nicaragua...

A Mèxic, sorgeix l'any 1973 el *Moviment Nacional Indígena*, que celebrà el seu primer congrés a la ciutat de San Cristóbal de las Casas el 1974. Des de llavors la relació d'aquest Moviment amb els diversos governs mexicans ha estat caracteritzada pels intents oficials d'apaivagar les lluites per l'autonomia indígena, relació que ha tingut continuïtat en els diàlegs entre els governs contemporanis i la guerrilla neozapatista.

Als 1980s, el Govern de la República comença a acceptar que la multiculturalitat no és necessàriament un desafiament per a la integritat nacional, o més aviat que convé no veure-ho així, i d'aquesta manera és reflectit a la Constitució mexicana de l'any 1981.⁵⁸ Tot i així, aquest reconeixement formal no implica necessàriament un desenvolupament de polítiques que donin ple dret i participació política als pobles indígenes (MARTÍ I PUIG, *Op. cit.*: 74-78).

Aquest és el moment en que apareixen al discurs de l'Estat conceptes com indigenisme participatiu, etnodesenvolupament, federació de nacionalitats... Això va acompanyat, com veurem més endavant, pels corrents indigenistes crítics en antropologia, com ara els que es posen de manifest en les diverses Declaracions de Barbados. El reconeixement oficial de la multiculturalitat de la nació es tradueix en polítiques de conservació del patrimoni cultural (com per exemple els arxius fotogràfics indígenes de l'Institut Nacional Indigenista -INI-), que donaren certa continuïtat a les polítiques d'intervenció en les relacions preexistents (coloniales) per transformar-les paulatinament, com ara els albergs per a indígenes, el primer *Centro Coordinador Indigenista* a Los Altos de Chiapas i, més tard, les ràdios indígenes i l'escola bilingüe (ESCALONA, 2005: 76). La teòricament desitjada participació de la població indígena es limità a l'establiment d'institucions de representació indígena i programes d'educació bilingüe que no donaren prioritat a les llengües indígenes i que, finalment, demostraren una "gran capacidad para

⁵⁸ Igual que en moltes altres constitucions llatinoamericanes que es "multiculturalitzen" a les dècades dels 1980s i 1990s.

absorber y neutralizar las reivindicaciones indígenas" (segons MARCOS i LE BOT, 1997: 31)⁵⁹. El fet d'establir polítiques de "discriminació positiva" envers els ciutadans indígenes ha implicat, alhora, una clara estratègia per assimilar aquestes persones dins l'estructura social que l'Estat indigenista ha afavorit durant el segle XX. És a dir, l'establiment de les bases per a que els i les indígenes optin per cert tipus d'estudis, de beques, de llocs de treball, obliga a que aquests difícilment transgredeixin els papers tradicionals que els han estat atorgats. Per exemple, les universitats indígenes (o "interculturals") són considerades de baixa qualitat acadèmica i, tot sovint, tenen una oferta limitada a certes especialitzacions com ara "Llengua i cultura", "Turisme alternatiu", "Desenvolupament sostenible", "Comunicació intercultural"⁶⁰, "Estudis Indígenes", "Dret" o "Ciències Socials"⁶¹. Per una altra banda, les ofertes de feina per a indígenes a les institucions públiques solen anar vinculades a la "interculturalitat", és a dir que s'espera que els funcionaris d'origen indígena treballin en contextos bilingües d'atenció al públic, o en programes de preservació cultural. En canvi, en altre tipus de càrrecs genèrics com ara els relacionats amb l'administració de justícia, salut o alta política⁶² hi trobem eminentment població blanco-mestissa. A l'apartat sobre els *videoastes* indígenes d'aquest document, s'il·lustra també com aquest encasellament dins els programes d'indigenisme participatiu limita les opcions que els joves tenen a l'hora de presentar els seus projectes audiovisuals per als festivals, ajuts, etc.

En aquesta evolució política i històrica del pensament i les accions envers els pobles indígenes mexicans, el paper dels intel·lectuals i, concretament, dels antropòlegs, ha estat clau. Com bé ens explica Fábregas Puig (2000), de fet les aportacions teòriques de certs autors han permès posar sobre la taula política nacional la realitat multicultural de Mèxic i han orientat les relacions interètniques.

⁵⁹ Das i Poole (2008) ens fan veure com, precisament, les condicions necessàries per a l'existència de l'Estat com a ens teòric i polític són plantejades per les formes "marginals" o il·legals que existeixen i que semblen estar mancades d'ordre quan, en realitat, en configuren l'ordre intern de l'estructura estatal i li confereixen orígens mítics i filosòfics (pàgs. 22 i 24). Això ens permetria entendre com, d'una banda, els governs mexicans han promogut a partir de cert moment la integració dels grups indígenes en la política nacional però, a la vegada, han censurat i reprimat els intents d'aquests mateixos grups de gestionar-se autònomament o de participar plenament en la presa de decisions.

⁶⁰ Aquests són els plans d'estudi oferts actualment a la *Universidad Intercultural de Chiapas*, amb seu a San Cristóbal de las Casas, on la majoria d'estudiants són indígenes d'origen.

⁶¹ Aquestes tres són llicenciatures que s'imparteixen al campus de San Cristóbal de las Casas de la *Universidad Autónoma de Chiapas*. Als altres campus d'aquesta universitat, ubicats a zones amb majoria de població mestissa, hi trobem en canvi les opcions tècniques com ara Arquitectura, Enginyeria, Medicina o Comptabilitat.

⁶² Com il·lustra Martí i Puig, en el cas de Mèxic, a diferència d'altres països com Bolívia, la implementació de polítiques de participació indígena s'ha vist limitada a l'àmbit local, circumscrita als "usos i costums" de les comunitats indígenes. Les experiències de gestió política autònoma, com ara les dels municipis zapatistes a Chiapas, queda fora de la política oficial i, per tant, de la legalitat. (*Op. cit.*: 78).

4.6 Antropologia indigenista: el paper dels estudiosos en la construcció de l'objecte

En aquest apartat es revisaran les diverses aproximacions de l'antropologia mexicana a la qüestió indígena i de com aquestes han influït en la modelació de discursos i polítiques entorn a les relacions interculturals al país. Eric Wolf (1999) ens féu notar com l'antropologia contribueix a la construcció del pensament i dels imaginaris nacionals. I, concreta l'autor, si la disciplina té aquest poder creatiu i transformador és, precisament, perquè té en compte tant els interessos polítics dominants com les resistències que s'hi oposen⁶³.

L'escola antropològica mexicana en la seva creació, s'identificà com a tal, dins un marc on ja estaven establertes les escoles francesa, britànica i nordamericana, pel tractament de l'indigenisme com a tema central (FÁBREGAS PUIG, *Op. cit.*: 32). Com ja hem vist, l'antropologia mexicana indigenista s'ha caracteritzat al llarg del s. XX per una perspectiva paternalista i per l'exaltació dels elements més exòtics dels pobles indis. Els etnògrafs del *Porfiriato* obviaren a propòsit els indis que participaven políticament de forma activa del Mèxic de l'època ja que llavors eren considerats menys purs, menys autèntics (WARMAN, 1970: 22)⁶⁴. Així, l'indi fou definit des de l'antropologia a partir de l'alteritat, dels seus elements més pintorescos: la llengua, la indumentària, el folklore... deixant de banda altres qüestions considerades més "vulgars" com ara les seves formes econòmiques, les relacions amb la ciutat i amb la població mestissa o l'estructura de poder dins les comunitats.

Veient els indis des d'aquesta perspectiva parcial, s'atribuí la seva pobresa i exclusió al seu "retard cultural", com ja s'ha descrit més amunt. Al llarg del *Porfiriato* es posà l'accent en la marginalitat econòmica dels pobles indis i es formularen diverses propostes a fi que la "indianitat" d'aquest col·lectiu no seguís obstaculitzant el desenvolupament del país. L'opció formulada per l'antropologia en la figura de Manuel Gamio (el primer mexicà graduat, als EEUU, com a antropòleg) passava per la unificació i homogenització de la Pàtria. Gamio ja afirmava que allò indígena es trobava a la base de la cultura nacional mexicana i de pràcticament tots els països americans (VILLORO, *Op. cit.*: 254). A partir de Gamio, els

⁶³ Segons el que es recull a Orobitg i Larrea, 2002.

⁶⁴ Tot i que, a Mèxic, les reivindicacions dels pobles indis tenen ja un paper clau en les lluites per la independència (principis s. XIX). Com a resultat, descriu Marzal: "En la proclama de Morelos de 17 de noviembre de 1810 se señala el fin del sistema de castas, de la esclavitud y del tributo indígena, que la tierra tomada a las comunidades indígenas debe ser devuelta y que la propiedad de los españoles y de los criollos hispanófilos debe ser expropiada." (*Op. Cit.*: 52)

antropòlegs començaren a ser utilitzats com a ens adoctrinadors, destinats a alfabetitzar en castellà i a tecnològitzar⁶⁵ les poblacions indígenes (WARMAN et al., *Op. cit.*: 30).

Als anys post-revolucionaris, Gamio proposava la fusió de les diverses races i cultures, (fet que contribuí més tard al discurs de Vasconcelos), la imposició d'una única llengua nacional i l'equilibri econòmic entre tots els sectors (WARMAN et al., *Op. cit.*: 27). Gamio formulà una alternativa que era fruit de l'indigenisme del *Porfiriato*, proposant la integració de l'indi que passava, al cap i a la fi, per l'abandonament dels seus trets indígenes. Aquest procés es basaria en el progrés del seu pensament cap a una forma de coneixement científic que "aprofités els seus sabers tradicionals" (VILLORO, *Op. cit.*: 240). Aquesta cerca de trets autèntics per reforçar una identitat "en risc" passava per un reconeixement de certs valors positius del món indígena, eminentment rural. Martín Barbero ho explica així:

"Durante largo tiempo la cuestión indígena se mantuvo cercada por un pensamiento populista y romántico que identificó lo indígena con lo propio y esto a su vez con lo primitivo. Y convertido en piedra de toque de la identidad lo indígena pasó a ser lo único que nos queda de auténtico: ese lugar secreto en el que permanece y se conserva la pureza de nuestras raíces culturales." (1983:205)

De forma paral·lela i contradictòria, es seguia considerant la pagesia, bàsicament indígena, com un impediment per al desenvolupament.

A la dècada dels 1920 resorgeixen els corrents exotistes, en el marc del nacionalisme indigenista, que s'encarreguen de dotar d'una nova mitologia la ideologia de la Revolució. A això hi contribuí l'arqueologia, que demostrà que Mèxic s'havia originat d'una altra civilització o civilitzacions i no del caos i la barbàrie, i aquest fet permeté equiparar aquest passat amb les civilitzacions egípcia o mesopotàmica (RUÍZ MARTÍNEZ, *Op. cit.*: 66-67). Aquest moviment ve acompanyat per diverses iniciatives intel·lectuals i artístiques (pintura, assaig, poesia, cinema) en les que s'enalteix el passat suposadament gloriós de les poblacions indígenes prehistòriques. Com ens explica Villoro, el pensador mestís "s'apropia" dels elements notoris de la història indígena i els "reviu" a fi d'apropiar-se'ls (*Op. cit.*: 269). Els indígenes són, llavors, recreats a partir de les possibilitats i anhels de la societat mestissa, realçant els factors més superficials com ara les vestimentes, la música... i també d'altres més profunds com ara aspectes de la cosmovisió, la mitologia i les religions nadiues.

⁶⁵ Aquesta funció entroncaria directament amb el cas que s'estudia en aquesta recerca: la tecnològització de persones indígenes en relació amb aparells i procediments considerats pròpiament occidentals o no indígenes per definició.

Un exemple clar d'aquest fenomen són els murals de Diego Rivera, dels quals parlarem al següent capítol. Com bé ens explica Nora Muntañola, el muralisme evolucionà paral·lelament al moviment indigenista oficial, rescatant, amb el seu toc nacionalista i socialista, "[els indígenes mexicans] del seu llimb sense ànima i els situà en la representació del gloriós passat mexicà reivindicant l'esplendor de les civilitzacions mesoamericanes i el seu paper heroic defensant el Mèxic-*Tenochtitlan* dels conqueridors." (2004: 202)

Per la seva banda, José Vasconcelos contribuí a aquest procés amb la seva idea de la "raça còsmica" (1925), que ja hem comentat, a partir de la fusió dels valors culturals Occidentals i indígenes. Tanmateix, en la perspectiva evolucionista de Vasconcelos, els valors gloriosos del passat prehistòric no haurien estat hereditats pels indígenes contemporanis sinó pels mestissos moderns i revolucionaris que avançaven cap a un futur brillant (WARMAN, 2003: 32). Així doncs, eren els mestissos qui esdevenien un model ciutadà carregat de virtuts i que, a més, constituïen un grup homogeni (culturalment, religiosament, ètnicament) de població, equiparable als de les nacions modernes.

Els anys de presidència de Lázaro Cárdenas es caracteritzaren per l'expansió de l'indigenisme i el desenvolupament de la disciplina antropològica mexicana. Aquest president fou l'encarregat de fundar el 1937, com ja hem dit, l'*Instituto Nacional de Antropología e Historia* (INAH) que, encara en l'actualitat, és l'ens gestor dels llocs arqueològics, els museus d'antropologia i història d'arreu de la República, així com de diversos centres de recerca. També és responsable de nombroses publicacions. Una figura clau durant l'època de Lázaro Cárdenas i de la creació de les noves institucions indigenistes fou l'etnòleg i historiador (a més de polític i arqueòleg) Alfonso Caso. Aquest fou pioner en l'articulació de l'antropologia com a eina del nou Estat nacional.

1940 fou la data en que l'indigenisme esdevingué oficialment la política dels Estats americans envers a les seves poblacions originàries, amb la celebració del *Primer Congrés Indigenista Interamericà* a Pátzcuaro, Mèxic. Les resolucions finals d'aquest esdeveniment orientarien els diversos governs a promoure el canvi cultural i el desenvolupament cap a "millors nivells de convivència" (AGUIRRE BELTRÁN, 1967: 270), sense oblidar que calia esborrar les fronteres internes dels països, a fi d'afermar una unitat nacional per a les noves pàtries en construcció. La Convenció⁶⁶ final d'aquest congrés incloïa el compromís per a la constitució del Congrés Indigenista Interamericà, l'Institut Indigenista Interamericà i els Instituts Indigenistes a cada país. Els científics socials serien delegats a responsabilitzar-se

⁶⁶ Es pot consultar completa a <http://www.iadb.org/.../legislacionindigena/pdocs/CONVENCIONPATZCUARO.pdf>.

dels mètodes per dur a terme aquests objectius i es crearien a tots els països els propis instituts nacionals indigenistes.

La següent figura més destacada en l'antropologia mexicana en relació amb la seva influència en la modelació de la imatge i el tractament de les persones indígenes fou Gonzalo Aguirre Beltrán qui formulà als anys 1960s el seu famós concepte de "regiones interculturales de refugio". Aquestes zones, que s'extenien, segons el seu autor, a l'entorn d'un nucli urbà poblat per mestissos, eren habitades per comunitats indígenes. Les relacions directes amb la població de la ciutat eren sempre desiguals, mentre que les establertes amb altres comunitats indígenes serien més dèbils. Aquesta estructura nuclear, satel·lital i jeràrquica afavoriria, segons l'autor, l'aïllament de les comunitats, la discriminació ètnica i el domini econòmic, cultural i religiós⁶⁷. Per tant, el model descrit per Aguirre Beltrán permeté explicar, un cop més, la causa indígena del fre al desenvolupament socioeconòmic nacional. Així doncs, es justificaria la intensificació de les estratègies integradores dels pobles indígenes en el projecte de ciutadania moderna mexicana, pel benestar comú.

4.7 Antropologia crítica i aplicació

En la mateixa època, però, sorgeix una antropologia anti-colonialista impulsada especialment per científics socials al Brasil (FÁBREGAS PUIG, 2005: 25). Michel Leiris (1950) ja havia iniciat una reflexió entorn a la vinculació entre l'antropologia i el projecte colonial europeu. Tanmateix, el mateix autor afirmava com la disciplina pot ser compromesa, i que els i les antropòlogues hem d'esdevenir els "advocats naturals" de les societats colonitzades. A Mèxic, aquest corrent és subscrit per Guillermo Bonfil Batalla, donant lloc a una tendència intel·lectual seguida després per Mercedes Olivera, Rodolfo Stavenhagen o Arturo Warman. L'antropologia crítica a Amèrica Llatina fou coronada i impulsada per la signatura de les "Declaracions de Barbados".

La crítica al neo-colonialisme en la recerca⁶⁸ dins les Ciències Socials s'entronca des de les reflexions de Frantz Fanon (anys 1950s i 1960s) que fou pioner en tractar les "diferències colonials" dins el treball de camp. A partir d'aquesta aportació i d'altres circumstàncies, indígenes d'Amèrica Central i del Sud, que havien estat emprats

⁶⁷ Val a dir que Aguirre Beltrán formulà aquest model arrel de la seva experiència a les ciutats de Chiapas, tot i que l'aplicà a la realitat americana en general.

⁶⁸ Terminologia emprada per Leyva i Speed (2008).

repetidament com a objecte de recerca, alçaren les seves veus crítiques contra les representacions de "l'altre" en que s'havien sentit encasellats. En aquest context, la Primera Declaració de Barbados (1971) fou signada en conjunt per indígenes i antropòlegs/ogues, posant de manifest el fet que els coneixements aportats per l'antropologia havien contribuït a mantenir, reforçar o disfressar la relació colonial. Concretament, aquest document, que duia com a subtítol "Por la liberación del indígena", incloïa un apartat referent a la responsabilitat de l'antropologia en la consolidació de les estructures de poder colonials. Es considerava doncs que l'antropologia havia "racionalitzat" i "justificat" la situació de domini d'uns pobles sobre altres i hauria "aportat coneixements i tècniques d'acció que serveixen per mantenir, reforçar o disfressar la relació colonial" (BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 324). Per això, es recull dins la Declaració que l'antropologia a Llatinoamèrica hauria de treballar per enfocar els pobles indígenes com a pobles colonitzats i *comprometre's a la seva lluita d'alliberament* (*Op. cit.*: 325). Per fer-ho, seria la funció d'aquesta disciplina aportar coneixements antropològics a aquests pobles i contribuir a la reestructuració de la imatge dels pobles indígenes a fi de "desenmascarar-ne el caràcter ideològic colonialista" (*Íbid.*) i, per tant, ubicar-los en una dimensió social i política mundial, dotant-los d'història. D'aquesta manera, una sèrie d'intel·lectuals alineats amb els moviments indígenes del moment, posarien a les mans de la militància pel reconeixement dels drets d'aquestes poblacions, les seves tècniques de recerca i anàlisi i els seus coneixements. Això ja esdevindria una lliçó d'humilitat per a les ciències socials en general i un evident revulsiu intern en el si de l'acadèmia, que es començaria a fer plantejaments ètics i a departir entorn a l'objectivitat dels investigadors i al paper dels objectes d'investigació.

El següent text d'aquesta mateixa iniciativa, signat l'any 1974 i anomenat "Declaración sobre la Identidad Étnica i la Liberación Indígena" inclou un gir en relació amb l'anterior, ja que incorporà el debat ètnia-classe fent palesa la consciència identitària i de classe que, segons s'afirmava, estarien assumint els pobles indígenes. Els científics socials de l'època, segons la Declaració, haurien estat intentant invisibilitzar aquesta categorització econòmica. El text recollit dins d'aquest document inclouria un important caràcter d'acció política afirmant que "Los procesos de liberación nacional no pueden limitarse a la ruptura de los lazos con los centros hegemónicos extranacionales, sino que deben llevarse al seno de las propias sociedades nacionales" (BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 330-331).

Tres anys més tard, el 1977, se signa la Segona Declaració de Barbados. Aquesta incorpora diversos matisos pel que fa a les formes de la dominació a la que, segons descriu, estan subjectes els pobles indis americans. Parla de la dominació física i de la dominació

cultural que es manifesta a través de les polítiques indigenistes i del sistema educatiu formal, així com dels mitjans de comunicació ("que sirven como instrumentos para la difusión de las más importantes formas de desinterpretar la resistencia que oponen los pueblos indios a su dominación cultural." *Op. cit.*: 332). No en va ens trobem en plena etapa de l'indigenisme assimilacionista.

L'intel·lectual tsostil Jacinto Arias Sojom recull un exemple d'aquest procés al seu article "¿Será mejor que nos hagamos ladinos?"⁶⁹, segons el qual la inclusió dels joves indígenes dins el sistema educatiu nacional a Mèxic, és una eina "...para que aprendamos las maneras de pensar ladinas, para que nos enorgullecamos del conocimiento de la lengua castellana y nos avergoncemos de nuestras lenguas maternas, para que igualemos nuestra mente y corazón a las de ellos, para que digamos 'no soy indio' cuando nos encontremos entre los ladinos; en una palabra, para que neguemos nuestra indianidad."⁷⁰

Per aconseguir alliberar-se d'aquesta dominació, la Segona Declaració planteja la necessitat de cercar la unitat dels pobles indis, com en una primera crida a la pan-indianitat transnacional. Les estratègies per aconseguir aquesta unitat contemplarien, entre d'altres, la unificació en l'organització política, en la ideologia, en les metodologies, en les xarxes de recolzament internacional i el reforçament de les formes de comunicació interna, basant-se en les llengües nadiues i en l'educació seguint en el propi esquema cultural, així com en la creació d'un mitjà d'informació entre els pobles de diferent idioma. (*Op. cit.*: 334).

La Tercera Declaració de Barbados (i darrera), signada l'any 1993⁷¹, inclou, en pro del que considera un enfocament de les ciències socials i de l'antropologia que afavoreixi la reflexió i l'acció solidàries, la necessitat d'un procés efectiu i ordenat de devolució dels coneixements que s'han acumulat sobre els pobles indígenes. (*Op. cit.*: 339-340). Aquests elements, que es retroalimenten amb el debat necessari sobre el codi ètic de l'antropologia

⁶⁹ En aquest context, el terme "ladinos" es fa servir com a sinònim de "mestissos". Tanmateix, en el seu origen, la paraula "ladino" feia referència a aquelles persones, pràctiques o objectes que, tot i tenir un passat europeu, no formaven part de l'elit blanca i, per tant, estaven "contaminats" per elements nadius americans. Així doncs, aquest concepte sempre ha referit a la barreja ètnica tot i que, en un començament, s'emprava per parlar d'allò blanc que havia estat tocat per allò indi i, en canvi, en l'actualitat molts pobles indígenes centreamericans ho utilitzen a la inversa, és a dir per referir als indígenes castellanitzats.

⁷⁰ Original en tsostil, extret d'una traducció al castellà. Recollit a Arias Sojom, 1982: 42.

⁷¹ Cal tenir present que aquest document es signa en un context molt diferent que l'anterior declaració (VARESE, 2006: 292), en el qual la participació de grups indígenes en moviments polítics, mediambientalistes i guerrillers, així com l'emigració de masses indígenes a les ciutats i a altres països, comencen a ser flagrants.

(que ha sorgit en diversos encontres de l'AAA i de l'EASA), ja havien estat apuntats a principis dels 1980s per autors com Marilyn Strathern (ELLEN, 1993: 137)⁷².

En aquesta línia, trobem diverses iniciatives al llarg del continent americà: des de la pedagogia alliberadora de Paolo Freire a Brasil als 1970s, passant per les iniciatives d'Investigació Acció Participativa d'Orlando Fals Borda a Colòmbia els 80s, fins a les postures d'antropologia militant de diversos investigadors estatunidencs com ara Nancy Sheper-Hughes (1995) o la *Action Anthropology* (Sol Tax), la *Participatory Action Research* (David Greenwood) i la *Collaborative Ethnography* (Luke Eric Lassiter).⁷³

En el cas de Mèxic, com ja s'ha dit, aquests corrents foren encapçalats per les propostes de Guillermo Bonfil Batalla. Aquest autor destacà la parcialitat de les explicacions indigenistes en limitar-se a estudiar les comunitats indígenes aïlladament, sense tenir en compte una anàlisi estructural àmplia. Bonfil proposà el concepte d'*etnodesenvolupament* com a alternativa a les polítiques d'integració i assimilació de les poblacions indígenes al projecte nacional. La principal crítica que s'ha fet a l'obra de Bonfil (la seva publicació més coneguda és "México profundo, una civilización negada" del 1987) és el fet de plantejar les cultures indígena i blanco-mestissa com compartiments estancs i separats, vinculant romànticament els pobles indis amb les antigues civilitzacions mesoamericanes, sense contemplar els processos de mestissatge que han succeït al llarg dels segles des de la colonització i que tan característics són d'aquest país. Tanmateix, aquesta dicotomia encara és vigent popularment a indrets com Chiapas en que la distinció explícita entre "nosaltres" i "els altres" sembla, a voltes, infranquejable.

L'antropologia gaudeix, encara en aquests moments, d'un estatus privilegiat a Mèxic. El grau d'antropologia es pot estudiar en l'actualitat a nombroses universitats, també hi ha diversos programes de doctorat especialitzats i d'altres de tercer cicle on l'antropologia hi té cabuda. Les publicacions temàtiques i els esdeveniments acadèmics també són diverses i freqüents. Com ens descriu Marzal (1981), les tasques principals de l'antropologia indigenista contemporània serien, a més de les establertes tradicionalment (la definició de l'indi, la tradició oral, ètnia i classe, l'etnohistòria...) parlar també dels processos migratoris, de l'autoidentificació i els elements permanents i canviants. A més, com ens recorda aquest autor, arrel del naixement de l'indigenisme crític, el paper dels antropòlegs s'ha modificat, almenys en aparença:

⁷² Citat a Orobítg i Larrea (2002).

⁷³ Vegeu Orobítg i Larrea (*Íbid.*) i Leyva i Speed (2008) per una genealogia més detallada entorn a les iniciatives de recerca descolonitzada.

"Éstos, concientes de su papel de intermediarios al servicio de los Gobiernos, lo cual muchas veces ha acabado siendo perjudicial para los grupos étnicos, quieren ahora ponerse al servicio de los indios, reestructurar la imagen que de ellos tiene la sociedad nacional, descubrir para los indios los mecanismos de dominación de dicha sociedad nacional, ayudar a los indios a conocer mejor su historia y su tradición oral y, sobre todo, participar sólo en aquellos programas gubernamentales que aseguren la autogestión indígena. A pesar de todo, muchos grupos indígenas miran hoy con desconfianza el trabajo de los antropólogos, sospechando que, debajo de las nuevas etiquetas, se escondan las mismas técnicas e intenciones del pasado." (1993 [1981]: 504)

L'observació de Marzal és encertada i vigent, i es pot contrastar treballant en el terreny amb poblacions indígenes mexicanes. Els indis mexicans han estat "antropologitzats" fins a l'extenuació, des de ja fa gairebé un segle. No en va es diu que, per exemple a Chiapas, cada família té "el pare, la mare, els fills i l'antropòleg". També el cas estudiat per López Caballero (2008) posa de relleu com la regió de Milpa Alta concentra des del segle XX un gran nombre d'estudiosos de diversos camps de les ciències socials, i el mateix es pot dir de Chiapas. Malgrat que els i les antropòlegs que treballen en l'actualitat en recerques a zones indígenes i rurals a la República mesoamericana gaudeixin d'una mirada cada cop més sensible i crítica, encara gran part d'ells contribueixen a engreixar la maquinària estatal, els idearis polítics hegemònics i l'estratificació social. El fet que siguin els professionals contractats per plantejar els espais i projectes de l'*Instituto Nacional de Antropología e Historia*, permet ubicar a molts d'ells i elles en aquesta posició. Per això, la desconfiança cap a la figura de l'antropòleg és present i extensa.

Dient això, tanmateix, no podem menysprear la tasca de molts professionals de l'antropologia i de les ciències socials que treballen per elaborar una forma de treballar horitzontal i útil per al canvi social o, fins i tot, que s'alineen clarament amb els objectius i projectes dels col·lectius humans estudiats. Un exemple d'aquesta tendència al Mèxic actual seria el "Seminario Immanuel Wallerstein" que se celebra des de 2004 al CIDECI-Universidad de la Tierra a San Cristóbal de Las Casas (Chiapas). Aquest espai es convoca periòdicament i reuneix intel·lectuals, investigadors/es, activistes, membres de l'EZLN i representants de diverses organitzacions socials i polítiques. Els i les participants al Seminario I. Wallerstein comparteixen una visió radical de la relació entre l'Acadèmia, l'Estat i el Poder en el context del tardo-capitalisme al seu país i a nivell global. Per això, se centren en intentar construir col·lectivament una ciència social "des de baix", a partir de qüestionar-se per què s'investiga, per qui i com es fa, tot plegat en el marc de les aportacions teòriques de Wallerstein sobre

"im-pensar les ciències socials" (1998) i de les crítiques arribades des del moviment neozapatista i "La Otra Campaña"⁷⁴.

En el capítol que segueix ens endinsarem en la comprensió de com aquest escenari sociopolític i intel·lectual s'encarna en la imatgeria i la representació dels pobles indígenes a Mèxic.

⁷⁴ Vegeu <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/camino-andado/>

5 / L'indígena a l'imaginari mexicà: els morts visibles i els vius invisibles

5.1 Imatgeria revolucionària: els bons salvatges del muralisme i les noies dels calendaris

La presència dels pobles indis dins l'imaginari mexicà discorre paral·lelament a les variacions del pensament i les polítiques indigenistes que ja hem descrit. Des de la Revolució i fins a l'actualitat trobem imatges romàntiques dels "indis", que són presentats com a membres de cultures mil·lenàries i glorioses. Aquesta representació és present a la historiografia oficial i es posa de manifest al muralisme mexicà i d'altres obres públiques disperses arreu del país (monuments, vitralls, imatge publicitària oficial...), així com en la imatgeria popular com per exemple en la publicitat o els calendaris.

Els artistes i intel·lectuals de la Revolució exaltaren la bellesa i els valors ancestrals indígenes, en un dels moments més brillants de la cultura mexicana. Els ideals de la Revolució es volien definir en contra d'allò que predominà al *Porfiriato*: el positivisme empirista en la ciència i les desigualtats en la societat (SÁNCHEZ ANDRÉS, *Op. cit*: 43) i se centraren en definir i representar la nació. Un gran grup de pensadors (entre els que es troba Vasconcelos) reemplaça, en l'anomenada "Generació del 1915", els intel·lectuals i líders exiliats de l'anterior règim.

Paral·lelament, els muralistes (especialment Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros i Clemente Orozco), juntament amb alguns arquitectes⁷⁵, inicien una etapa estètica indigenista. S'enalteixen els valors pre-hispànics i s'estableix una línia de continuïtat de la construcció de la mexicanitat que havia de tenir el seu moment culminant en la Revolució.

⁷⁵ A partir dels 1920s, segons Sánchez Andrés (*Op. cit*: 44) conviuen l'estil arquitectònic neocolonial mexicà i, en oposició, l'estil "aztequista" o neoindígena que pretén recuperar elements arquitectònics precolombins.



Fragment d'un mural de Diego Rivera sobre la vida dels asteques, al Palacio Nacional de la Ciutat de Mèxic. Foto: Laura Cardús (2005)

Des de llavors, la imatge que es transmet als mitjans de comunicació hegemònics mexicans reivindica unes civilitzacions indígenes esplendoroses i heroiques, pensades en oposició a l'invasor europeu. Així doncs, els indígenes són retratats com a portadors d'unes cultures poderoses, honorables, vinculades amb la terra, coneixedores de la natura, i seguidores de creences misterioses i mil·lenàries.

El moment pictòric indigenista resta molt ben representat en la figura inspiradora de Luz Jiménez, indígena náhuatl que guanyà un concurs de "bellesa índia" i que fou musa d'artistes com Tina Modotti o Diego Rivera. Jiménez, entesa llavors com l'encarnació de l'"indígena pura" no tan sols esdevingué model per a moltes representacions de la indianitat del moment, sinó que, a més, féu d'intèrpret i assessora de diversos etnògrafs, és a dir que contribuí a "antropologitzar" l'entitat indígena mexicana, concretament en relació als pobles de Milpa Alta⁷⁶, vistos des dels anys 1930s com a descendents directes dels antics asteques. Aquesta figura esdevindria, doncs, la corporalització, en carn i ossos, de l'imaginari indigenista. Luz Jiménez era vista com l'essència d'allò indígena memorable que havia desaparegut però que dotava d'originalitat la nació en construcció:

⁷⁶ Luz Jiménez fou informant i traductora-intèrpret, així com co-autora anònima d'algunes obres d'historiadors i etnògrafs nacionals i estrangers.

"La mirada que universitarios y artistas dirigen a Luz Jiménez exalta su herencia indígena, lo que ellos percibían como alteridad y que subliman como la singularidad fundadora de la nación. Su voz es capturada y transmitida como un testimonio escapado del desaparecido mundo prehispánico. Su figura es estilizada para representar a "lo indio" a todos los indios, haciendo de Doña Luz una especie de "icono" nativo, indígena." (LÓPEZ CABALLERO, 2008: 158)



Luz Jiménez com "La Moledora" (Diego Rivera, 1924)



Luz Jiménez a "Cortés y la Malinche"
(Clemente Orozco, 1922-26)

Luz Jiménez fou, com ja s'ha esmentat, la guanyadora d'un concurs de "bellesa índia", fenomen que recorregué els països centre i sudamericans al llarg dels seus períodes indigenistes i que segueix vigent en moltes zones com a Guatemala⁷⁷.

En relació amb la qüestió del tractament imaginari de les dones com a element significatiu de la construcció de la nació mexicana val la pena recollir les reflexions que fa l'antropòloga i arqueòloga Apen Ruíz Martínez al seu estudi "Nación y género en el México revolucionario" (2001)⁷⁸. L'autora descriu el tractament de les dones indígenes i mestisses en el discurs científic i estètic i com en elles es pretenia encarnar la reproducció dels ideals de la Revolució. Les dones, apunta Ruíz Martínez, esdevindrien un terreny de negociació entre la tradició i la modernitat (d'una banda, la dona dels anys postrevolucionaris era

⁷⁷ Com descriu Gemma Celigueta a, entre d'altres, (2006) "La lucha por la representación política: Reinas y Concejales indígenas en Quetzaltenango (Guatemala)" dins García-Ruiz, Jesús (Ed.) *Identidades fluidas. Identificaciones móviles*. Guatemala: ICAP, pp.154-177.

⁷⁸ Una altra autora que també reforça aquesta tesi és Amelia M. Kiddle en el seu treball "Cabaretistas and Indias Bonitas: Gender and Representations of Mexico in the Americas during the Cárdenas Era" (2010), en el qual descriu un conflicte de les representacions de gènere i nació (i de "la mujer mexicana" a l'estranger) protagonitzat per ballarines folklòriques mexicanes que, en un tour per Panamà feren una actuació que es considerà poc respectuosa per la bandera nacional.

sinònim de modernitat, progrés i occidentalització, però constituïa l'essència de la cultura nacional i la tradició), encarnant el punt de trobada entre allò públic i allò privat i, en un país fonamentalment preocupat la seva diversitat ètnica, el control sobre el cos femení i la seva sexualitat tindria una perfecta relació amb el control sobre el perfil racial de la població. En l'època de Manuel Gamio, l'antropòleg proclamava; "...cuando México sea una gran nación lo deberá a muchas causas, però la principal habrá de consistir en la fuerte, viril y resistente raza, que desde hoy moldea la mujer femenina mexicana"⁷⁹. Aquest discurs redactat el 1916 entronca, si ho recordem, amb el discurs del general Lázaro Cárdenas de l'any 1940 segons el qual era necessari "mexicanitzar els indis" per poder fer evolucionar Mèxic. Així doncs, la domesticació tant dels indígenes com de les dones era un factor imprescindible per assolir el màxim desenvolupament del projecte de la Revolució que, no ho oblidem, volia distingir-se de les idees anquilosades del *Porfiriato*.

Ruíz Martínez incorpora un punt de vista sobre el concurs de bellesa nacional "La India Bonita", dels anys 1920s, que ella considera una expressió de la ideologia revolucionària que proclamava un Mèxic mestís com a unificació de les diverses opcions pre-existents durant el conflicte. Aquest mite, segons l'autora, significaria el triomf d'una tendència particular dins l'oferta intel·lectual que necessitava implantar mitologies nacionals en oposició o a (per diferenciar-se de) les europees. En aquesta mitologia, s'incorporà la iconografia filo-indígena i "La india Bonita" vingué a completar aquest imaginari, unificant els sentiments dels diversos grups ètnics mexicans:

"...el triunfo de *La India Bonita* ha emocionado a todos; a las minorías blancas por lo original del caso y por cierta piadosa simpatía hacia la raza doliente; esta última, a su vez, ha vibrado entusiasta e intensamente al mirar enaltecida a la virgen morena, a quien las multitudes indígenas sienten que alienta su alma ancestral y palpita, transfigurada y florida su pobre carne de parias." (Extret de *El Universal Ilustrado*, any V núm. 223, 11 d'agost de 1921, pàg. 21. Citat a RUÍZ MARTÍNEZ, *Op. cit.*: 64).

El que tenia d'extraordinari aquest fenomen, com destaca Ruíz Martínez, és el fet que enaltia no només els llinatges asteques honorables sinó també els indígenes vius i contemporanis. Això sí: homogeneïtzats i incorporats als valors i als llocs de l'estructura social⁸⁰ que els pertanyia com a "raza doliente" del país mestís.

⁷⁹ Recollit per Ruíz Martínez (2001: 58), la cita és extreta de GAMIO, Manuel (1960) *Forjando Patria. Pro-nacionalismo*. México: Porrúa (pàg. 120).

⁸⁰ Com també recull Kiddle, en referència als estereotips visuals de les dones mexicanes rurals i indígenes, havien de complir els requisits d'ésser innocents en les seves relacions amb els homes, honorables en la seva pobresa dins l'hisenda on treballaven, i incorruptibles per les temptacions de la metròpolis (*Op. cit.*: 270).

L'autora conclou: "...en la conmemoración de 1921, *La India Bonita* representaba y glorificaba la tradición indígena; no sólo el pasado indígena sino también el presente. Al mismo tiempo, como un icono nacionalista, *La India Bonita* compendia ideas acerca de género, raza y nación en un momento en que la identidad de México como una nación mestiza se estaba articulando cuidadosamente..." (*Ibid.*).

Vinculant l'art gràfic i els concursos de bellesa, també ens podem fixar en que altres imatges més populars es transmeten aquests valors estètics associats a la indianitat. Un bon exemple d'això, que ens permet veure com evoluciona l'imaginari sobre els indígenes i, en concret, sobre les dones índies, és el recull d'imatges de calendaris mexicans (majoritàriament publicitaris), elaborat per Villalba (2006). Dins l'apartat anomenat "Identidad nacional", l'autora reflecteix la representació de les dones indígenes en calendaris de les dècades dels 1930 i 1940. Les il·lustracions elaborades per artistes de renom del moment i emprades per difondre una idea de mexicanitat arrelada en el passat indígena (tant per difondre turísticament una imatge del país com per vendre una xocolata "autènticament asteca"), passen de l'ús d'una representació de la dona indígena amb trets clarament no europeus, fins a l'ús de models mestisses per representar la bellesa índia.



"Indígena con flores" A.X. Peña, (1937) de la Asociación Mexicana de Turismo / "Virgen Maya" Cáceres Novello (1937) de Litógrafos Mexicanos / "Princesa del cacao" José Bribiesca Sr. (1940) de la col·lecció de la fàbrica "Chocolate Azteca". Extrets de *Mexican Calendar Girls* (VILLALBA, 2006, pàgs. 70, 72 i 78 respectivament).

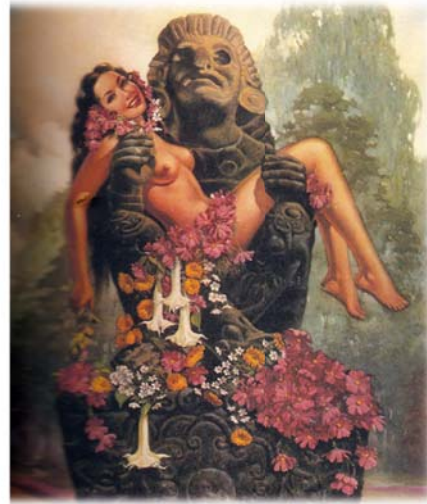
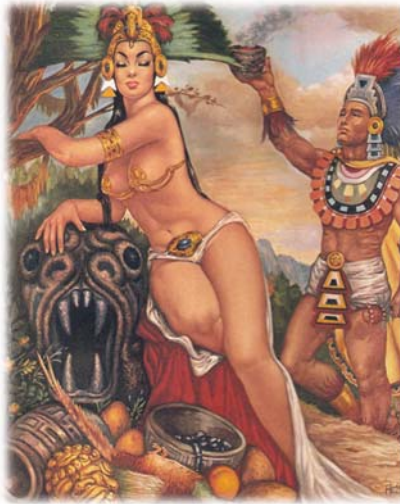
Amb aquests tres exemples veiem clarament l'evolució de l'estereotip. Començant per la dona hieràtica, morena, de trets angulosos i semblant seriós que ens mira de reüll i, per tant, ens és distant i no còmplice, més aviat desconfiada. Les dones indígenes de l'època, recordem-ho, havien de ser capaces d'anar a la ciutat, estudiar i aprendre espanyol per ser

ciutadanes, però no deixarien mai de ser femenines ni de tenir instint maternal, trets que eren honorats i necessàriament assumibles també per les dones mestisses sota el risc de tornar-se *massa* modernes (RUÍZ MARTÍNEZ, *Op. cit.*: 72 i 74). Passem per la noia expressiva, amb un cert aire d'actriu del cinema mut nordamericà, amb elements que la relacionen amb l'exotisme indígena (un ocell quetzal entre les seves mans, símbol dels maies de Guatemala, no en va és una "verge maia"; una serp blava, un paisatge selvàtic, estampats multicolors i geomètrics...). Es tracta en aquest cas d'una imatge potser més atrevida i imaginativa que la primera, que representava un "símbol de Mèxic" de cara a l'exterior. Aquesta segona té un caire expressament eròtic i amb ressonàncies relatives a unes imaginades dones primigènies, potser a l'Eva del paradís terrenal, que aproxima les dones índies imaginàries a l'ideal mestís, però encara marcadament alteritzades per una primitivització i una vinculació amb el món salvatge i amb la inocència. Finalment, la tercera imatge, dels anys 40, una imatge publicitària triada per vendre cacau, manté la tendència de presenta la dona indígena semi-despullada, però és un punt més recatada, deixant mostrar només la seva esquena i el seu somriure a l'espectador, al mode d'algunes odalisesques del romanticisme europeu. Crida l'atenció d'aquesta imatge precisament el fet que s'ha triat una model de trets clarament no índigenes, però se l'ha revestida amb elements fantasiosos de les representacions cinematogràfiques dels índigenes, com una tira al cap amb tres plomes de colors.

El de les "princeses índies", com aquesta mateixa "Princesa del Cacao", és un dels estereotips més freqüents en la imageria americana, tant en el cinema com en la narrativa de ficció (qui no coneix el conte "Pocahontas"?). Gail Valaskakis (1993) ens recordava, referint-se a la realitat dels nadius nordamericans, que les representacions de les "princeses índies" de fantasia foren molt presents a la publicitat. Segons l'autora, les princeses de calendari dels anys 1920 i 1930s posaven en entorns naturals (justament com les dels exemples mexicans descrits més amunt), mentre que les imatges de les "princeses" dels anys següents es caracteritzaven per començar a ésser més sexualment explícites. Totes les princeses, segons Valaskakis, recordaven clarament a actrius estatunidenques blanques, ja que s'empraven models que no eren índigenes, permetent a les belleses nacionals caucàsiques "jugar" a ésser princeses índies. Aquesta *performance*, segons altres autores com Rayna Green (1988: 30), és una forma cultural molt extesa i una de les expressions més antigues d'afinitat amb la cultura americana (referint-se als EUA i al Canadà, això sí)⁸¹.

⁸¹ Del text "The tribe called wannabee: Playing Indian in America and Europe". *Folklore*, 99, citada a Valaskakis (2006).

Dins l'obra de Villalba sobre els calendaris es recullen, també, una sèrie de princeses maies, asteques, i altres. De les que ens han cridat més l'atenció es recullen, més avall, les representacions de les dones indígenes difoses ja als anys 1960s i 1970s que, com veurem, tenen encara més influència del *mainstream* visual dels Estats Units.



"Princesa Maya" Ángel Martín (1960) de Lito Estampa / Cartell "Sacrificio" Artista desconegut (1975) de Litógrafos Mexicanos. Extrets de *Mexican Calendar Girls* (VILLALBA, 2006: 73).

Com podem detectar, aquestes representacions ja són molt més sexualment explícites, com ens apuntava Valaskakis referint-se a la història de la representació de les princeses índies als calendaris nordamericans. Les models apareixen pràcticament nues, en postures molt més suggerents i exposades a l'espectador. Val a dir que aquestes no eren imatges emprades per difondre la cultura nacional (com en els cartells turístics) o per promoure grans marques o institucions oficials. Tanmateix, eren prou populars com per ser una via de transmissió i expressió d'estereotips i prejudicis sobre les dones i sobre els pobles indis.

La "princesa maia" representada aquí té el cos d'una actriu de cinema de Hollywood i, ni de lluny, es deu assemblar a les dones que habitaven l'Imperi Maia abans de la conquesta, per no parlar de les dones de les ètnies mesoamericanes dels 1960s. Els elements, doncs, que la podrien identificar amb la "maianitat" són el petroglif representant el cap d'una serp o un llangardaix sobre el qual està recolzada, i la seva indumentària daurada i amb plomes. Als seus peus també hi observem elements d'una natura morta: una màscara daurada i una gerra amb dibuixos geomètrics, que ens fan arribar ressonàncies precolombines. Aquesta dona poderosa està il·lustrada al centre d'una escena selvàtica,

acompanyada d'un home que representa un sacerdot o un noble que li aproxima un bol de metall o pedra amb "copal" (una mena d'encens àmpliament usat en els rituals maies) encès, que desprèn fum. L'home té un cos fort i morè, i el seu rostre podria indicar el seu origen indígena. La dona protagonista té un cos, com hem dit, molt voluptuós, una pell no especialment fosca i un rostre que podria ser d'una dona mestissa mexicana. La il·lustració ens transporta a una fantasia pseudo-eròtica de la dona misteriosa i amb poder que es deixa guiar pels seus instints i per la seva passió, és a dir, la dona com a una força de la natura, i no com a un ens racional i igual que els homes occidentals. L'home que hi apareix la venera, com si es tractés d'una *pin up*. De fet, l'estil pictòric ens recorda molt al còmic nordamericà d'aquella època, el dels súper-herois i les noies exhuberants.

Finalment, el cartell "Sacrificio" és el més actual de tot el recull, i és d'interès per ser el més clarament sexual de tots cinc. Tot i que aquesta figura no és, pel seu títol, necessàriament indígena, sí que conté elements estètics indígenes per l'escena que presenta: una dona bonica i despullada als braços d'una figura ritual de pedra, d'aspecte precolombí. La noia sembla, també, una *pin-up* estatunidenca. Aquesta model ni tan sols sembla mexicana mestissa (com les dues darreres), sinó que podria ser directament importada des de la frontera nord. És morena i amb cabell llarg, mostra els seus pits i cuixes, està tapada estratègicament amb flors i somriu mirant a l'espectador. És una representació de la frivoltzació més extrema de les cultures indígenes a Mèxic, i recull un dels prejudicis més extesos sobre l'època precolombina: la pràctica ritual de sacrificis humans als Déus, que denota un salvatgisme extrem i que ha estat representada en diverses pel·lícules com ara *Apocalypto* (Mel Gibson, 2006), sense anar més lluny⁸².

Tots aquests exemples ens serveixen per il·lustrar una cert paral·lelisme entre les concepcions de l'indígena que eren emprades en les polítiques socials i culturals a Mèxic al llarg del segle XX, i les imatges dels indis i tot el que s'hi associava, que es produïen i reproduïen popularment. Percebem un *continuum* en la relació directa entre la indianitat i l'exotisme, el contacte amb la natura, el salvatgisme i l'erotisme desfermat al final dels anys 1960s i 1970s, mentre que la dona indígena post-revolucionaria era la representació d'una fantasia cultural davant els inevitables canvis socials i el "risc" del feminisme (RUÍZ MARTÍNEZ, *Op. cit.*: 75). Les dones indígenes finalment es presenten com la metàfora de la

⁸² Tot i que l'existència de la pràctica de sacrificis humans rituals al Mèxic precolombí hagi estat fonamentada arqueològicament, el problema que vull emfasitzar és la recurrència d'aquests estereotips criminalitzadors de les cultures originàries que serien representades, gràcies a la seva difusió, com a salvatges i necessitades de civilització. Altres pobles arreu del planeta han emprat pràctiques iguals o similars i, en canvi, són poc reconeguts per aquestes, sinó primerament per altres valors o assoliments de la seva cultura.

indecència (en oposició a les dones catòliques) i de la irracionalitat, essent desitjables però alhora censurables (mentre que als 1940s se les féu servir per advertir a les mestisses que havien d'imitar la seva moralitat conservadora i no sentir-se atretes per la modernitat pel que fa a la seva sexualitat, el desig de ser o no mares o d'ésser autònomes dels seus companys). Tanmateix, aquest enaltiment de la bellesa índia no anava acompanyat d'una consideració de les dones indígenes reals com a dones atractives, ja que ben aviat es deixà d'emprar models com Luz Jiménez per començar a basar-se en dones mestisses que jugaven a ser índies o, fins i tot, a inventar dones impossibles basant-se en cànons occidentals de bellesa. Veurem que, en el cinema i la televisió, aquestes transfiguracions del cos indígena també són constants.

5.2 Expressions audiovisuals de la indianitat: el cinema mexicà

Anant una mica més enllà ens adonem com l'audiovisual és un suport clau per a la construcció i, sobretot, la difusió del discurs visual en relació amb la indianitat. El cinema mexicà, influït especialment per l'obra de Sergei Eisenstein (al film "¡Qué Viva México!", 1931) i la de Robert Flaherty ("Nanook of the North", 1922), s'ha encarregat de crear i popularitzar una imatge molt concreta dels pobles indígenes. La poesia visual amb la que Eisenstein i el seu equip varen intentar, des de la seva mirada de cineastes soviètics, representar la realitat mexicana, se centra especialment en la vessant indígena (tant prehistòrica com contemporània), del país postrevolucionari. És a dir, a "Que Viva México!" es posa èmfasi en l'imaginari rural, folklòric i indígena, amb evidents connotacions exotitzants però, també, positives. Tanmateix, com descriu Ana Piño, aquesta fou una pel·lícula molt valorada pel seu llenguatge estètic, es diu que fou una de les principals influències pel posterior cinema mexicà i, alhora, controvertida pel seu abordatge de la situació de marginalitat vigent dels pobles indígenes. Val a dir, però, que el muntatge inacabat d'Eisenstein no tingué difusió, en forma de diferents muntatges d'altres autors, fins anys més tard:

"La obra de Eisenstein fue convertida en modelo especialmente por el grupo de artistas de izquierda, porque abordaba la explotación del indígena y hacía evidente que ésta continuaba con los regímenes posrevolucionarios; de manera simultánea satisfacía las inquietudes estéticas de la época." (1995: 47)

Tot i així, podem dir que el cinema, igual que les obres pictòriques, permet que la nació mexicana es reconegui i es legítimi, dotant-la d'una identitat única i autèntica. En paraules de Martín-Barbero:

"...no hay legitimación social sin resemantización desde el código hegemónico. El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural,... (...) Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes y colores. Y permitir al pueblo verse, lo nacionaliza." (1983: 180-1)

És a dir, les pel·lícules esdevenen un reflex de la societat desitjada i, en aquest desitjar, la gent coneix l'"altre" i es reconeix a si mateixa. El mateix autor ens il·lustra com, per exemple, el cinema mexicà dels anys trenta ajudà a melodramatitzar la Revolució, despullant-la del seu sentit polític (*Op. cit.*: 182), contribuint a la difusió d'una història del país heroica i amb la qual empatitzar i enorgullir-se.

El discurs indigenista integrador postrevolucionari veié en les pel·lícules un recolzament visual a la imatge de l'indígena congruent amb el seu projecte: un indi anònim, bo, ingenu i primitiu que calia civilitzar pacíficament, assimilant-lo a la nova nació. Cal destacar, d'entre les obres realitzades al Mèxic del moment, els curts muts "Tiempos Mayas" i "La voz de su raza" (ambdós de Carlos Arredondo, 1914), que il·lustren històries d'amor protagonitzades per joves indígenes del Yucatán. En aquestes obres ja es mostrava una certa voluntat d'apropament, paral·lela a l'enfocament de Flaherty, amb uns indígenes positivitzats i, en certa manera, romantitzats. Arredondo féu un treball de recollida de "costums i tradicions" indígenes en diverses de les seves pel·lícules.

En contrast, a d'altres pel·lícules posteriors es presentaven els "indis" des d'una alteritat més llunyana, amb una perspectiva també exotitzant però amb connotacions més crítiques. Un exemple d'això és "Los olvidados" (1950), dirigida per Buñuel i amb guió de Luís Alcoriza, ambdós exiliats del franquisme espanyol. Es tracta d'una pel·lícula molt dramàtica sobre la situació de marginalitat urbana protagonitzada per infants dels barris pobres de la Ciutat de Mèxic (majoritàriament d'origen rural i indígena) i se centra en retratar d'un mode hiperrealista les misèries de la vida quotidiana de nens orfes o maltractats en una realitat caracteritzada per la violència i la desesperança. Com ja sabem, fou una obra molt celebrada arreu del món, que tenia trets que recordaven l'anterior film de Buñuel "Las hurdes" (1932), i a Mèxic fou rebutjada i prohibida als inicis de la seva exhibició, per la cruesa amb la que retratava la vida a les ciutats.

Amb els anys, les produccions cinematogràfiques s'anaren tornant més reaccionàries, òbviament nacionalistes i folklòriques. El cinema mexicà del moment, amb fites com "María Candelaria" (Emilio Fernández, 1944) o "El indio Tizoc" (Ismael Rodríguez, 1957), interpretades per actors mestissos famosos, ens mostra, amb músiques melòdiques i escenaris idíl·lics, com els indígenes són persones senzilles que viuen en harmonia amb la natura, però que no són massa intel·ligents, tenen defectes en la parla (pronuncien incorrectament el castellà) i actuen ingènuament.



Cartell de la pel·lícula "Tizoc, Amor Indio"
(1957)



Cartell de la pel·lícula "María Candelaria (Xochimilco)"
(1943)

Pel que fa a "María Candelaria", protagonitzada per Dolores del Río, es descriu la història d'amor entre una parella indígena que es vol casar. Passen penes i treballs a causa de les creences i els prejudicis del seu poble, i de la pobresa en la que viuen. És un film ple d'incongruències etnològiques però, tanmateix, mostra certa voluntat d'empatia envers els seus protagonistes indis. En el cas de "El indio Tizoc", es representa la història d'amor impossible entre els actors més famosos del moment (Pedro Infante i María Félix), ja que ell és descendent de cacics indígenes i ella pertany a una rica família mestissa. Ambdues famílies, a tall de Montescos i Capulettos postrevolucionaris, s'oposen al seu matrimoni però, evidentment, l'amor és més fort que les diferències socials i ètniques, i la passió es desferma per vèncer els constrenyiments del passat i portar a un temps millor.

També trobem discursos que identifiquen la indianitat amb el salvatgisme en obres com "La noche de los Mayas" (Chano Urueta, 1939), en la que una història d'amor entre un terratinent mestís i una bella indígena fa que els déus s'enfadin i desfermin tot tipus de maldats naturals sobre els terrenys de cultiu.

Com veiem, la temàtica de l'amor romàntic i l'apassionament entre mestissos i indígenes (un amor "fora de la racionalitat") és recurrent, i potser reflecteix la visió fundacional del mestissatge que, en aquella època, regnava a Mèxic. Recordem-ho, parafrasejant de nou a Vasconcelos:

"Comienza a advertirse este mandato de la Historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado que engendraba la familia indígena..." (citat a BARTRA, 2002: 64. La cursiva és meva.)

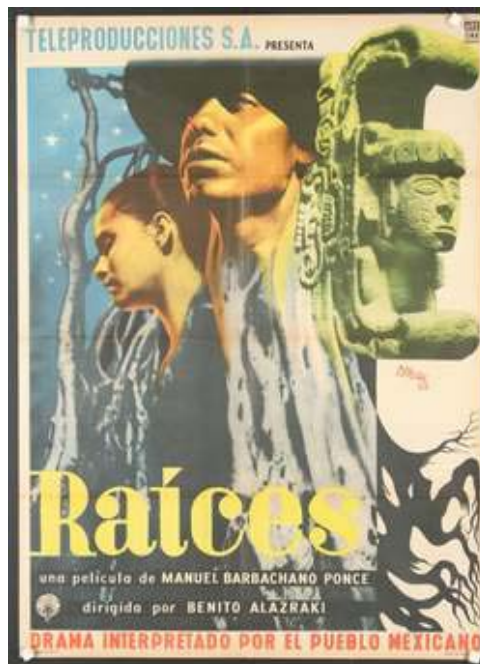
El cine mexicà començà, a partir dels 40s, a ésser una referència dins el mercat llatinoamericà i de parla castellana en general, essent la cinematografia de parla espanyola de referència després de la Segona Guerra Mundial gràcies al veto a les pel·lícules argentines per part de diverses institucions estatunidenques (KIDDLE, *Op. cit.*: 269) i al suport econòmic directe del veí del nord.

Tanmateix, coincidint amb aquesta "època daurada" del cinema mexicà i en el context de l'indigenisme assimilacionista, es reflecteix una nova realitat a les pel·lícules: comencen a mostrar-se la vida i els problemes als barris de la ciutat, no només al món rural amb les pel·lícules de "charros"⁸³. La comedia urbana té com a màxim exponent el guionista i director Alejandro Galindo (SÁNCHEZ ANDRÉS: *Op. cit.*: 66), capaç de recrear la modernitat i la vida quotidiana de les noves classes mitges, a més de, més tard, situacions contemporànies com ara l'emigració als EEUU.

Tornat a la qüestió de la indianitat i la imatge cinematogràfica, ens interessa destacar, entre els principals gèneres del cinema mexicà, el drama, el terror i la comèdia. Són mundialment famoses les pel·lícules protagonitzades per Mario Alfonso Moreno Reyes "Cantinflas", i més en l'àmbit nacional, les de l'actor Germán Valdés, conegut com a "Tin Tan". D'entre les obres més conegudes de Tin Tan trobem "El Ceniciento" (Gilberto Martínez Solares, 1951). En aquest film, Tin Tan representa un indígena chamula (de Los Altos de Chiapas) que es desplaça a la capital, la Ciutat de Mèxic, a visitar la seva família. Se succeeixen diverses escenes humorístiques basades en els malentesos i en la inadaptació de l'home, d'origen rural i indígena, en el context urbà de la seva família de classe mitja mestissa (ens recorda a les aventures de "Tarzan" a Nova York, pel·lícula estrenada menys de deu anys abans als EEUU). Per exemple, el jove i ignorant chamula arriba a la ciutat vestit

⁸³ La imatge estereotípica dels "charros" mexicans és la dels terratinents que passen a cavall amb una indumentària típica de grans barrets, jaqueta curta i pantalons de muntar, tota ricament ornamentada.

amb la indumentària tradicional del seu poble. Ben aviat a la pel·lícula, el veiem visitar una botiga de modes per canviar el seu vestit i comprar-se, també, un barret. En el procés, el protagonista confon una maniquí amb una venedora i, després, una clienta amb una maniquí. Tot seguit cau assegut a la falda d'una senyora clienta i el venedor li intenta emprovar diversos barrets, dels quals cap no li queda bé. El depenent li etziba: "Qué cabeza tan rara tiene usted" i ell respon "Perdone señor, es que tengo un tío yucateco" [del Yucatan]. Després ajuda a resoldre un cas de robatori a la botiga, i finalment compra el que necessita i el seu oncle, que l'acompanya de compres, li comenta que l'espera a casa i que "tingui compte amb els cotxes i que no es perdi". Així doncs, en un fragment de menys de cinc minuts podem observar com espresenten diversos estereotips referents a la població indígena i rural: la seva ignorància i presumpta inadaptació a la modernitat (com als maniquins o als cotxes), la seva bondat o les seves inadequades capacitats físiques, sempre comparades amb l'estàndard mestís.



Cartell de "Raíces" (1953), on es pot llegir "Drama interpretado por el pueblo mexicano"

Dins la mateixa època, val la pena fer esment a la pel·lícula "Raíces" (Benito Alazraki, 1953), considerat un "drama indigenista" que vol reflectir el "xoc" civilitzador entre les cultures índigenes i la cultura occidental, sovint representada pels antropòlegs, a quatre zones diferents (totes elles situades al sud mexicà, majoritàriament en territori maia). El film, rodat amb actors no professionals, està basat en l'obra literària de Francisco Rojas González i es divideix en quatre subcapítols en els quals es narra, entre d'altres, el drama d'una família que intenta mantenir la seva filla petita en un context de sequera, o la pena

d'un nen indígena estràbic i com la seva mare demana a Déu que li curi la vista per a que els seus amics no es mofin d'ell. Destaca també la història d'un estudiant d'antropologia que està escrivint la seva tesi sobre els Chamulas (dels Altos de Chiapas) des d'una perspectiva absolutament evolucionista i arrogant. És interessant observar com la presència dels antropòlegs no és estranya dins la filmografia mexicana de l'època: la pel·lícula "Tarahumara" (Luís Alcoriza, 1965) també és protagonitzada per un antropòleg de l'INI però, en aquest cas, és representant com un agent protector dels drets dels indis.

Del mateix Alazraki trobem, l'any 1976, la pel·lícula "Balún Canán", filmada a Chiapas, basada en la novel·la costumista homònima de l'escriptora chiapaneca Rosario Castellanos. Té, per tant, una voluntat històrica igual que el llibre i narra els descontents dels indis durant la reforma agrària als anys 1930s a una finca de Comitán.

El mateix any 76 es llança l'obra "Cascabel" de Raúl Araiza, d'important contingut indigenista. Ens trobem a l'època del cinema mexicà més polític i, alhora, a l'inici d'un enorme control estatal de les produccions audiovisuals i, per tant, amb molta autocensura per part dels creadors. El film té una part documental que pretén presentar les problemàtiques locals a la Selva Lacandona (Chiapas), i una segona part de ficció que conté certes demandes i reivindicacions relacionades amb els conflictes per la propietat de la terra en aquesta zona tan cobejada.

Seguint aquesta època de cinema polititzat entorn a diverses temàtiques, trobem també l'obra "Oficio de Tinieblas" (Archibaldo Burns, 1981), filmada a San Cristóbal de las Casas. La pel·lícula il·lustra els conflictes, altre cop en relació amb la tinença de la terra, protagonitzats pels pobles indis i els terratinents els anys 1930s (també es basa, però, en una novel·la homònima de Castellanos que s'inspirava en un presumpte aixecament dels chamules que treballaven en una hisenda l'any 1867). Els esforços estatals per reformar l'estructura de possessió del territori es troben amb l'oposició dels cacics locals, i els indis, que es beneficiarien de la reforma, no aconsegueixen el seu objectiu a causa de les seves supersticions i pràctiques salvatges... És a dir que, de nou, es fa responsables els indis i les seves formes de vida del seu propi subdesenvolupament. Aquesta vegada trobem l'entorn agrícola habitat per pobles indis com un territori obscur de conflicte i violència.

En l'actualitat, les superproduccions cinematogràfiques dirigides a les masses segueixen reproduint retrats dels pobles indis que ens remetent a les idees romàntiques (l'indi salvatge i connectat amb la natura) del segle passat. Trobem obres com "J-ok'el"

(Benjamin Williams, 2007), una pel·lícula de terror situada a Los Altos de Chiapas. El monstre que segresta criatures que és el centre de la trama del film es basa en la "dona que plora" (la "Llorona"), una llegenda terrorífica mexicana. A la pel·lícula veiem un San Cristóbal de las Casas ple de pintades zapatistes, amb veïns supersticiosos i violència arreu, rituals maies, la selva poblada de jaguars, quan San Cristóbal i Los Altos estan almenys a 5 hores de la Selva, hàbitat natural d'aquests felins. També hi apareixen els ballarins "parachicos" de Chiapa de Corzo, i molts personatges amb indumentària indígena. Aquesta barreja pretén donar una visió general dels trets més exòtics i que poden esdevenir més atractius i, alhora, atemoridors, de Chiapas.

5.3 Mel Gibson i els maies salvatges, el cas d'*Apocalypto*

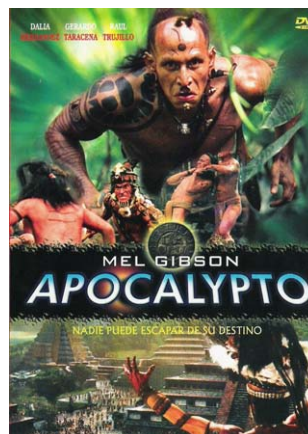
Com podem anar observant, les produccions audiovisuals indigenistes⁸⁴ tenen com a protagonistes favorits, en moltes ocasions, els grups ètnics que s'engloben dins la categoria dels maies. També és el cas de la paradigmàtica obra "*Apocalypto*" (2006) del director nordamericà d'origen australià Mel Gibson. Aquesta cinta, de més de dues hores de durada, representa l'encontre entre diverses ètnies d'arrel maia que habitaven la península del Yucatan (tot i estar filmada a Veracruz) just abans de l'arribada dels primers conqueridors espanyols a terres mexicanes. La pel·lícula culmina, precisament, amb l'ataüllament de les caravel·les. L'argument central és el pretès col·lapse d'aquesta civilització, fruit dels enfrontaments interètnics provocats per la manca de recursos. Amb aquest pretext, Gibson presenta una pel·lícula d'acció i violència, al voltant de la persecució per la selva de l'heroi, un indígena valent que pretén salvar la seva família.

Dedicarem especial atenció a aquesta producció, ja que el seu llançament coincidí amb una de les darreres estades a Chiapas pel treball de camp d'aquesta recerca, i es va poder presenciar la seva acollida entre el públic de la zona.

Apocalypto fou molt promocionada pels *mass media* a Mèxic en l'any del seu llançament als EUA, 2006. S'estrenà al país mesoamericà a principis de 2007. Alhora, rebé

⁸⁴ Em refereixo amb aquest terme a totes les pel·lícules en les que es tracten les vides de persones indígenes des d'una perspectiva alteritzant. Seguint el que s'ha descrit a l'anterior capítol, aquestes produccions servien per reforçar i, alhora, són conseqüència, dels estereotips que ordenen la societat i que ubiquen els pobles indígenes en un espai simbòlic molt concret (com a antecessors legítims però com a llast social en l'actualitat a causa de les seves pràctiques culturals) dins la ideologia nacional mexicana.

moltes crítiques per part de grups indígenes organitzats i també per altres sectors, tant a Mèxic i Guatemala com als EUA, d'intel·lectuals, escriptors, arqueòlegs, etc... Per Internet circulaven diversos correus electrònics de joves indígenes maies criticant la imatge que es projectava al públic global "d'ells mateixos", és a dir, dels pobladors indígenes de mesoamèrica, i també el fet que s'hagués realitzat sense consentiment dels pobles Mayab del Rukux Ulew (Cor de la Terra) i que es "desprestigiés la vida dels ancestres titllant-los de salvatges sanguinaris, depredadors de la seva mateixa gent."⁸⁵



Dues caràtules de la pel·lícula *Apocalypto* (2006), en diferents versions, on es mostren les imatges dels maies representats per Mel Gibson. A sota, el lema "Ningú no pot defugir el seu destí".

El seu director, que visità la capital de la República durant la gira promocional, es defensà al·legant primer de tot que es tractava d'una pel·lícula basada en l'acció d'una persecució a peu (per justificar les escenes de violència) i que havia rebut assessorament antropològic i històric, així com lingüístic, per reproduir la vida dels nadius de l'època amb el màxim rigor possible. Tanmateix, el director argumentava que es tractava d'una pel·lícula d'aventures de ficció, no d'una cinta educativa, i que no pretenia documentar una realitat sinó relatar una història, traient així importància al valor de transmissió d'estereotips del cinema.

Algunes de les principals crítiques del film també refereixen al fet que la llengua maia del Yucatan està mal pronunciada per la majoria dels actors (no professionals) que hi apareixen⁸⁶. Els actors, majoritàriament indígenes nordamericans o d'altres regions

⁸⁵ Segons comunicació personal rebuda per *e-mail* el desembre de 2006, escrita per un jove indígena anomenat Lucio Ajpuu Yaxon de l'ètnia maia Kaqchikel de Guatemala.

⁸⁶ Aquesta qüestió també és abordada amb humor a la pel·lícula "También la Lluvia" (Icía Bollaín, 2010), en la que es vol representar la filmació d'una pel·lícula sobre la conquesta d'Amèrica a Cochabamba, Bolívia. Al film fictici es contracten actors i extres quítxues per fer el paper dels indis

mexicanes, llegien les frases sense l'entonació adequada, fent que la pel·lícula fos realment inintel·ligible per a un públic maia monolingüe. Irònicament, el film aspirà al Globus d'Or com a pel·lícula en llengua estrangera (és a dir no anglesa) als EUA. Només dos dels intèrprets (un ancià i una nena) són realment maies de la zona i parlen correctament l'idioma. El paper protagonista l'interpreta Rudy Youngblood, un ballarí d'Oklahoma amb avantpassats nadius nordamericans (és a dir, no maies). Tampoc els altres papers principals són interpretats per maies. I no per manca de persones per escollir, ja que es comptabilitzen més de 100.000 parlants de llengües maies monolingües a Mèxic. Aquest fou un dels elements de no-reconeixement per part del públic maia en visionar la pel·lícula. Però els actors escollits per Gibson reforcen els estereotips externs, més que aportar informació sobre com són realment (o com eren, suposadament) els indígenes d'aquestes ètnies. Segons afirmacions del director en una entrevista, l'elecció dels actors tenia a veure amb com "...un s'imaginaria que és l'aspecte dels maies"⁸⁷, és a dir, que referia més a l'imaginari propi del director (i, podríem assumir, que dels seus conciutadans i d'altra població occidental) que a la realitat. Com critica l'escriptor Earl Shorris (2006), negant als maies reals un paper estel·lar, Gibson reproduceix l'explotació dels estereotips de la cultura maia que es duen a terme en la indústria turística. Així, els complexos hotelers de la zona del Yucatan (i passa el mateix a Chiapas), empren noms com "Mayaland", "Mayabell", "Mayab"... sense demanar permís ni pagar *royalties* als descendents maies actuals, que s'encarreguen de fer les feines brutes als establiments d'hostaleria.

Una altra crítica important que ha rebut la pel·lícula és que només se centra en la violència de la cultura maia prehistòrica (els sacrificis humans, les guerres entre grups...) i, per tant, es pot considerar denigrant per a aquesta civilització. No posa èmfasi en aspectes positius o en les aportacions dels maies (en astronomia, salut, matemàtiques...), només aporta una mirada romàntica a la comunitat maia rural. El film omet el conflicte iniciat arrel de la invasió espanyola i assenyala que els maies ja estaven en decadència⁸⁸ abans de l'arribada dels conqueridors, així que estaven condemnats al fracàs (i "el descobriment" en certa manera els salvà). De fet, la pel·lícula s'inicia amb la cita "Una gran civilització no és conquerida des de l'exterior fins que s'hagi destruït a si mateixa des de l'interior". Per tant, presenta els maies com a membres d'una civilització desapareguda, una cultura morta,

tahinos de Santo Domingo, sense preocupar-se del fet que la fesomia d'uns i altres indígenes és radicalment diferent i que, per descomptat, que les seves llengües també ho són.

⁸⁷ Shorris (2006). La cursiva és meua.

⁸⁸ I en conflicte entre ells, en concret els dos grups que apareixen a la pel·lícula com els "bons" i els "dolents", són civilitzacions que, segons la indumentaria que presenten al film, no haurien coincidit històricament.

mentre que un gran nombre de pobladors del Yucatan, de Chiapas i de Guatemala tenen d'aquesta ascendència i s'autoadscriuen al grup maia en l'actualitat.

És una pel·lícula feta i pensada "des de fora" i amb un potencial simbòlic destructiu important, tenint present la situació actual de racisme que pateixen la majoria de pobladors maies, que habiten les regions més pobres del sud-est de Mèxic. En els darrers anys, critica Earl Shorris (*Íbid.*), s'ha fet un enorme esforç per recuperar i revalorar les aportacions científiques i culturals de la civilització maia prehistòrica, però també de l'actual (en la literatura, per exemple). Això, per aconseguir veure els maies no només com a camperols pobres i ignorants sinó com a persones amb capacitat de creació i d'acció. Per tant, una pel·lícula que només emfasitzi la vessant violenta dels darrers anys de la civilització maia prehistòrica afavoreix el menyspreu cap als pobles que en són descendents.

Tot plegat en un context en el qual la situació dels drets culturals indígenes a Mèxic és d'una desprotecció notable. L'EZLN, entre les seves demandes a partir de l'alçament de 1994⁸⁹, féu una petició de negociar una llei precisament per protegir els coneixements i la cultura indígenes mexicanes. D'aquesta negociació (els "Diálogos de San Andrés"), en sorgí un acord que mai no s'arribà a concretar, ja que el govern vigent edità posteriorment una llei parcial que no contemplava els acords assumits⁹⁰. La iniciativa original, anomenada "Ley de la COCOPA" (per la Comissió de Concòrdia i Pacificació), contemplava, entre d'altres, que:

"Los pueblos indígenas tienen el derecho a la libre determinación y, como expresión de ésta, a la autonomía como parte del Estado mexicano, para:

I.-Decidir sus formas internas de convivencia y de organización social, económica, política, y cultural;

II.-Aplicar sus sistemas normativos en la regulación y solución de conflictos internos, respetando las garantías individuales, los derechos humanos y, en particular, la dignidad e integridad de las mujeres; sus procedimientos, juicios y decisiones serán convalidados por las autoridades jurisdiccionales del Estado;

III.-Elegir a sus autoridades y ejercer sus formas de gobierno interno de acuerdo a sus normas en los ámbitos de su autonomía, garantizando la participación de las mujeres en condiciones de equidad;

IV.-Fortalecer su participación y representación política de acuerdo con sus especificidades culturales;

V.-Acceder de manera colectiva al uso y disfrute de los recursos naturales de sus tierras y territorios, entendidos éstos como la totalidad del hábitat que los pueblos indígenas usan u ocupan, salvo aquellos cuyo dominio directo corresponde a la Nación;

⁸⁹ Que analitzarem al proper capítol.

⁹⁰ La documentació, relat històric i discussió sobre aquesta qüestió es pot consultar a <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=358&cat=6>

VI.-Preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que configuren su cultura e identidad, y

VII.-Adquirir, operar y administrar sus propios medios de la comunicación."

Per tant, si s'hagués arribat a implementar aquesta proposta, estariem parlant d'un context en el qual els pobles indígenes tindrien, suposadament, protecció legal en el cas de difamacions en forma de pel·lícules de ficció de caire fantasiós però, també, insultant, per una bona part de la nació. Si més no, podrien tenir la garantia de tenir la mateixa capacitat que Mel Gibson per difondre imatges dignificadores sobre els qui consideren els seus avantpassats, per contrarestar missatges tendenciosos o malinformatos o, per una altra banda, podrien emetre missatges sobre com ells i elles veuen els blancs i els mestissos. En canvi, el 2001, el Congrés transformà la "Ley de la COCOPA", negant la categoria d'entitat de dret als pobles indígenes.

Tornant a *Apocalypto*, un dels seus actors, el camperol indígena maia de 85 anys Espiridión Acosta Canché que interpreta el mestre de cerimònies maia (l'únic actor realment maia del film, a banda de la nena empestada de 8 anys que vaticina el final de la civilització), cobrà 130.000 pesos (uns 8.500 euros) per la seva intervenció en 3 escenes (suposadament, segons les fonts a la premsa, molt menys que els actors nordamericans). Irònicament, Acosta Canché, malmenat i jubilat, obrí un cibercafé amb el salari que percebé per la seva interpretació estel·lar a la pel·lícula. Aquest negoci l'administra amb els seus néts a Tecoh, el seu poble natal, un dels municipis yucatecos que pateix pobresa extrema⁹¹. Podem estimar, doncs, que el cercle de la comunicació i la transmissió d'imatges des de i sobre els indígenes es tanca aquí, amb uns adolescents yucatecos comunicant-se a través del ciberespai amb altres joves del món, iniciant, potser, campanyes de protesta sobre els prejudicis contra ells als mitjans de comunicació de masses...

5.4 Mitjans de comunicació hegemònics a Mèxic⁹²

Més enllà de les superproduccions de Hollywood, la realitat dels mitjans de comunicació de masses de producció nacional també és preocupant a Mèxic.

⁹¹ Segons Boffil, a *La Jornada*, edició digital del 22 de desembre de 2006.

⁹² He d'agrair especialment els comentaris i referències de Leonardo Toledo en relació als continguts d'aquest subcapítol.

La situació dels *mass media* és d'absolut monopoli i control dels continguts i la difusió per part de, bàsicament, dues empreses privades del sector de les telecomunicacions (TV Azteca i Televisa), des dels anys 1970s. Els mecanismes de control de l'Estat mexicà sobre les cadenes televisives no han tingut la capacitat de regular la concentració dels mitjans en les mans de dues famílies empresarials multimilionàries. Des de la dècada dels 70s existeixen, també, diverses iniciatives de comunicació alternativa i popular que, en els darrers anys, estan amenaçades per la proposta de l'anomenada "Ley Televisa". Aquesta iniciativa està relacionada tant amb la venda de concessions de canals de televisió i ràdio (per part de l'Estat que n'ostenta la propietat), com amb la convergència tecnològica (digitalitzar els medis per fer-los compatibles, per exemple, amb el telèfon mòbil). Aquesta situació deixa fora de tota competència amb els canals privats totes les emissores no comercials (que són moltes) com ara les comunitàries, universitàries, obligant a quedar sovint com iniciatives "il·legals" o "pirates".

A les cadenes televisives hegemòniques la imatge dels pobles indígenes és pràcticament absent i, quan apareix, ho fa en la forma de telesèries com ara "La Índia María" (1970s), que representa la vida d'una simpàtica camperola indígena (d'ètnia indefinida), pobra i feliç, que té una forma peculiar de parlar el castellà i que es posa en situacions absurdes i còmiques donada la seva ignorància.

Un altre exemple, més actual, és la telenovel·la "Pasión Morena" (Tv Azteca, 2009), una sèrie de gran èxit que narra la història d'amor entre una jove de la capital, blanca i bonica, que en un viatge a Chiapas coneix un jove ben plantat indígena, nascut a la Selva Lacandona. Ell decideix traslladar-se a la Ciutat de Mèxic per amor, on ha de ser educat per comportar-se "adequadament", i descobreix que la seva família realment viu a la ciutat i és milionària. Si explorem entre els seus capítols trobem perles com ara una escena de festa, en plena etapa de seducció del noi autòcton envers la noia de la ciutat. Ell li ensenya coses "que no tienen en la ciudad", i veiem com presenciem els focs d'artifici sobre el cel de San Juan Chamula (als Altos de Chiapas). Mentrestant, ell vesteix indumentària tradicional i ella una mena de vestit i bossa de mà amb brodats indígenes però adaptats a la moda urbana. Entremig, una noia del poble els interromp, demanant-li al noi per ballar, argumentant que "així el salva d'aquestes turistes, que venen a passar uns dies i després desapareixen per sempre". La noia "indígena" (tot i que són actors i actrius mestissos i parlen el castellà amb accent de la capital), porta el vestit tradicional de Chiapa de Corzo (a "terra calenta"⁹³).

⁹³ Al següent capítol es detalla la divisió entre "terra freda" i "terra calenta" que es fa servir a Chiapas.

Aquest pastitx de referents geogràfics i d'elements aborígens fa que ens adonem del reforç del missatge de l'exotisme dels pobles indígenes com a "altres" construïts des d'una fantasia, vestint-los d'un halo de romanticisme en contrast amb els "mals" de la modernitat (com a quelcom aliè a la nostra responsabilitat).



Els protagonistes de "Pasi3n Morena" (2009) ballen en un fotograma de la teles3rie.

Amb tot, existeix un evident decalatge entre l'indi que apareix als discursos oficials en format visual: aquell que legitima la lluita per la independ3ncia i la formaci3 d'una naci3, un indi poder3s i imprescindible, el que apareix als monuments, els museus, els murals, el cinema... per3 els indis actuals, del m3n rural, pobres, migrants, castellanoparlants, polititzats... no s3n presents en aquest tipus d'imatges. Com Bonfil Batalla ens explica, la pres3ncia de l'indi en les imatges 3s la traducci3 d'un m3n mort (segons V3zquez Montalb3n, 1999: 65, comentant a Bonfil Batalla, 1990). Els indis reals i vius no apareixen en els mitjans de comunicaci3 de masses, d'ara i de les darreres d3cades.

Com ja hem descrit al capítol relacionat amb els diversos moments de l'indigenisme a M3xic, el projecte nacional tingu3 la necessitat d'integrar les presumptes virtuts dels pobles indígenes prehispanics per a diferenciar-se, per3 aquesta integraci3 es feu en forma d'apropiaci3. La poblaci3 mestissa es retrat3 com a hereva directa d'aquestes formes de vida, mentre que els indígenes actuals s'havien desadaptat i necessitaven renunciar a aquells trets característics que no els permetessin desenvolupar-se dins la naci3 moderna. Per tant, entenem la necessitat de representar els pobles indígenes des de l'alteritat en els mitjans de comunicaci3 massius (actualment, el cinema i la televisi3 s3n els formats m3s significatius). D'aquesta manera es pot seguir mantenint la llegenda de la "unitat" del poble mexic3, sense

comprometre el projecte estatal, causant d'enormes desigualtats i de l'exclusió socioeconòmica de la majoria de pobladors indígenes moderns.

Roger Bartra, al seu article "Sangre y tinta del *kistch* tropical", posa de manifest com l'alçament neozapatista (protagonitzat pel que ell anomena els "bárbaros domesticados" que no foren convidats al banquet de la modernitat nordamericana) fa trontollar la identitat mexicana construïda fins al moment. Això, segons l'autor, succeí perquè l'aixecament s'acompanyà d'una visibilització internacional (per mitjà d'Internet) dels pobles indígenes des d'una perspectiva radicalment oposada a com havien estat representats fins al moment. I que, per tant, l'indi mític ja no encaixava en el lloc en que la ideologia post-revolucionària l'havia volgut situar. I continua:

"Los indios llegaron para dar una lección de modernidad (y aún de postmodernidad) a los engreídos tecnócratas que pilotean la nave del autoritarismo mexicano. Pusieron en duda la identidad nacional y la legitimidad del sistema político. Mostraron a la sociedad civil que el mito del ser del mexicano, que tanto ha contribuido a la legitimación del gobierno posrevolucionario, se estableció como una forma mítica poco coherente con el desarrollo del capitalismo occidental típico de este fin de siglo." (1998: 4)

En aquesta recerca volem parlar, precisament, de què succeeix quan es dona aquesta visibilització no prevista dels indígenes, fins i tot quan en alguns contextos se'ls deixen espais per a l'expressió i emeten missatges visuals inesperats.

5.5 Visualitat i indigenisme

Quin paper tenen aquestes expressions en diversos formats visuals (pintura, arts gràfiques, cinema, televisió i, fins i tot, Internet) en la configuració de la societat mexicana i, en concret, en les seves relacions interètniques?

Els exemples exposats ens ajuden a entendre com, al llarg de tot el segle passat s'ha anat confegint un imaginari entorn al concepte dels pobles indígenes a Mèxic que ha contribuït a perpetuar un cert tipus d'estructura sociopolítica. Com ja s'apuntava al capítol anterior, l'imaginari sobre la mexicanitat implica la construcció i representació d'un ens mestís com a model de ciutadania que incorpora l'alteritat, a partir d'una idealització de la indianitat. Així doncs, la indianitat *actual*, el que és ser indígena al Mèxic contemporani amb interconnexions globals, amb contradiccions, amb característiques urbanes i/o rurals, amb domini d'una o més llengües, etc., amb capacitat d'agència política, queda encara oblidada en el marc de les grans representacions visuals.

Per a adreçar aquestes qüestions no podem deixar de fer referència als autors com Stuart Hall (1997) que posen èmfasi en el fet que les representacions són àmbits de coneixement, sentit i poder. L'interès concret de les imatges es pot centrar en el fet que es poden entendre com un escenari en el que el sentit individual i el col·lectiu es posen en diàleg, així com el coneixement i les emocions (com ens feia veure Geertz, 1989). Quan un individu observa o genera una imatge, aquesta està carregada d'un simbolisme que interpreta a partir del seu imaginari social. Cada persona que vegi aquesta imatge farà l'operació corresponent d'interpretació, segons el(s) sistema(es) simbòlic(s) dins el(s) qual(s) estigui immersa. A la qual cosa no podem deixar d'afegir el que ens aporten els teòrics de l'estètica i la bellesa⁹⁴ posant de manifest que la cerca de bellesa en les imatges està relacionada amb la cerca del plaer visual (sense oblidar, però, que l'estètica no es pot relacionar únicament amb el judici del gust, sinó també amb l'accepció relativa a les formes d'intuïció sensible⁹⁵). Les imatges que produeixen més atracció a l'espectador són, per norma general, aquelles que pot llegir amb rapidesa i que, per tant, són fàcils de descodificar. Per a que així sigui, les imatges han de contenir codis coneguts i han de ser "previsibles" per a l'observador (és a dir, que les pugui "veure per endavant o anticipar"). De tot plegat podem inferir que les imatges que tindran major èxit entre l'audiència (i que per tant, eventualment, seran més difoses i acceptades) han de ser aquelles amb un contingut simbòlic que estigui d'acord amb l'estructura mental i els coneixements o prejudicis que hem anat configurant-nos al llarg de la nostra socialització. Hem trobat diversos exemples d'això al llarg d'aquest capítol: des de les noies dels calendaris fins a la model Luz Jiménez, per arribar a "Pasi3n Morena".

Les representacions, doncs, ens poden ajudar a entendre quins són els modes de mirar compartits i, també, quins conflictes simbòlics existeixen en el context que estudiem. En el cas que ens ocupa: en referència a les atribucions de les poblacions i els individus indígenes dins l'univers social i cultural mexicà.

Tanmateix, les imatges no es poden simplement considerar com reflexes de l'imaginari social sinó també com a espais de mediació de les relacions socials. És en les imatges on es donen negociacions de significat, resistències, apropiacions, transferències...

⁹⁴ Com ara l'alemany Jürgen Schmidhuber, <http://www.idsia.ch/~juergen/>.

⁹⁵ Weiner (2003: 6) cita l'obra de Morphy en tant que aquest defineix l'estètica com "l'efecte dels estímuls sensorials per si mateixos, a banda d'altres esquematitzacions cognitives prèvies, que fa que els estímuls siguin recognoscibles en la seva forma particular" (segons MORPHY, Howard (1991) *Ancestral Connections*. Chicago: University of Chicago Press. Original en anglès, traducció pròpia).

vinculades a ideologies hegemòniques i subalternes. Amb les imatges l'individu té la capacitat d'inferir missatges i de generar missatges amb un contingut polític.

Com ens recorda Marc Augé (1998: 17-18), l'antropologia ha tingut ocasió d'observar els enfrontaments entre pobles (els xocs culturals derivats de les situacions de colonització) i com, aquestes conteses, han derivat necessàriament en una col·lisió entre els imaginaris respectius. Un bon exemple d'això és el que descriu Serge Gruzinski com a "guerra de les imatges" en referir-se a l'empresa colonial europea a Amèrica i, concretament, a la importació de la imatgeria catòlica mitjançant la imposició per la força o l'experimentació, a la qual els pobladors nadius reaccionaren, segons l'autor, tant desenvolupant maniobres d'apropiació, com de producció autònoma o de dissidència iconoclasta (1994: 172). Reprenent Augé (*íbid.*), però, l'imaginari dels vençuts ha estat impressionat per l'imaginari dels vençedors, i això ho podrem anar constatant entrant en l'aprofundiment de l'anàlisi dels mitjans de comunicació indígenes.

Les imatges són un espai de negociació i de generació de coneixement tant poderós que han estat, en tots els contextos, controlades ideològicament pels estrats de poder (com acabem de veure, de forma conscient o inconscient, directa o subtil). Necessàriament, els grups marginals generen imaginari alternatiu als dominants que poden esdevenir arenes de transgressió i, per tant, de canvi potencial. Com a exemple d'això, com veurem als capítols següents, els *videoastes* indígenes elaboren imatges que incorporen un cert tipus d'identificació política. Ho fan, a més, per mitjà d'una estètica concreta, entesa com a la materialització de codis i valors d'emissió i de recepció de missatges.

El domini sobre l'eficàcia de les imatges és necessari per garantir l'ordre social i, per aquest motiu, trobem una coherència absoluta entre les expressions visuals, com ara el muralisme, i la ideologia dominant en el context polític de la post-Revolució mexicana. El cinema també evolucionà paral·lelament als paradigmes sociopolítics mexicans i, mentre que els antropòlegs i els gestors van de la mà donant un o altre valor social i estratègic a les poblacions indígenes, aquestes són representades audiovisualment en conseqüència. Aquests imaginari es poden llegir, per tant, com una producció material però també com una plasmació d'estructures de coneixement autèntiques, i no necessàriament (únicament) estratègiques. En l'estructura mental dels dissenyadors de les polítiques indigenistes molt probablement s'hi inscrivía la creença que els indis necessitaven ésser mexicanitzats i despulats del llast cultural que els feia ésser subdesenvolupats i, per extensió, ralenties l'avenç socioeconòmic del país. Així, aquesta creença es manifestava en les formes de representar els indígenes als films i a les fotografies o pintures, representació que, a la seva

vegada, alimentava els prejudicis corresponents, donant fonament a les polítiques indigenistes. És per això, que les pel·lícules mexicanes des dels anys 20s-30s fins als anys 70s del segle passat, aproximadament, se centraven en representar els indis com a rurals, analfabets, primitius i pobres⁹⁶. Ens ha interessat veure com es materialitzen aquestes representacions per posar-les en diàleg amb les auto-representacions dels joves indígenes contemporanis i detectar les resistències i les apropiacions que podem observar per deduir fins a quin punt els imaginari dominants estan inserits en el sistema cognitiu d'aquests individus, encara en l'actualitat, i poden esdevenir material per ser reelaborat i retornat al públic.

Tenint present tot això, també volem posar l'accent en la representació de *la imatge dels individus* dins la visualitat mexicana, és a dir, segons la construcció social de la visió en aquest context, que necessitem comprendre a fi d'aprehendre els processos socials que amaga. La imatge de la mexicanitat s'ha posat de manifest mundialment per mitjà de representacions de persones (de cossos i pràctiques humanes) que *incorporen*⁹⁷ la idea de nació (de la qual cosa en són un bon exemple els diversos casos que hem descrit més amunt en quant a les representacions de les dones mexicanes). Quan pensem en Mèxic des d'una perspectiva forània no ens venen al cap les seves platges paradisiàques, els seus deserts interminables, les seves ciutats colonials o els volcans potents que s'alcen enmig de planúries i de selves. Més aviat, i gràcies a l'art visual, evoquem una imatge humana, sigui d'un *charro* alcoholitzat dormint la migdiada sota un cactus, la d'un *narco*⁹⁸ amb cadenes d'or i armilla anti-bales, la d'una dona morena amb trenes llargues, flors i brusa brodada amb molts colors o la d'un indi rebel amb passamuntanyes. Precisament per això, la construcció social de la mexicanitat i, per tant, de la identitat ètnica de tots els ciutadans que la detenten, passa necessàriament per una visualitat centrada en la representació de

⁹⁶ Val a dir, però, que a partir de l'època de l'*indigenisme participatiu* (anys 1970s), i per iniciativa de l'*Instituto Nacional Indigenista*, es començà a "recopilar" la diversitat ètnica mexicana en diversos programes audiovisuals que esdevingueren la llavor per als projectes d'autorrepresentació dels pobles indígenes, dels quals parlarem als propers capítols.

⁹⁷ Amb l'ús reiterat d'aquest verb vull trencar una llança per la catalanització del verb anglosaxó "*to embody*", utilitzat profusament en les ciències humanes i que, actualment, les comunicacions acadèmiques en llengües romàniques o altres, encara empenen en la seva versió original, donada la càrrega de significat i debat intel·lectual que aporta. Tanmateix, a aquestes alçades del discurs i després de més de dues dècades de la incorporació del terme "*embodiment*", em postulo com a defensora d'imitar els nostres col·legues llatinoamericans i apropiari-nos la terminologia científica per fer-la més comprensible i més coherent en el discurs com, per exemple, empra el comunicòleg chiapanec Leonardo Toledo (en comunicacions personals) quan parla d'"*encuerpar*" referint-se, precisament, a la capacitat del cos humà d'inscriure de forma activa tota una sèrie de processos socials.

⁹⁸ Col·loquial per "narcotraficant".

l'individu amb uns atributs molt específics i socialment intencionats o, com diu Kiddle, en la *personificació* d'uns valors (com, per exemple, al Mèxic postrevolucionari, la modernitat i l'hospitalitat) (*Op. cit.*: 271).

Tot i això, el que ens interessa aconseguir és detectar la visualitat des d'un punt de vista *emic*, i no únicament des de la nostra perspectiva externa i parcial. Per aquest motiu, en el desenvolupament de l'etnografia es pretengué focalitzar en la manera de representar i d'auto-representar dels *videoastes* indígenes, tot fixant-se en quins elements destaquen de la identitat indígena en les seves produccions, quines associacions simbòliques es poden extreure de les seves pel·lícules, quins són els seus codis de prestigi o com els agradaria ésser vistes i vistos pels altres.

Tot seguit ens endinsarem en l'apartat etnogràfic que ha de fer pal·leses totes aquestes anàlisis en el cas concret de Chiapas i del vídeo indígena, no sense abans contextualitzar apropiadament el moviment dels *indigenous media*.

2a PART: ETNOGRAFIA DEL VÍDEO INDÍGENA A CHIAPAS

6/ Mitjans de comunicació indígena

6.1 Aproximació teòrica als *indigenous media*

El moviment dels mitjans de comunicació indígenes (o *indigenous media*⁹⁹ segons el terme anglosaxó encunyat per teòrics i activistes com Faye Ginsburg o Wilson i Stewart) es vincula a diversos moviments socials, acadèmics i polítics que s'esdevenen arreu del món al voltant de la dècada dels 1970s i fins a l'actualitat. Segons els països d'origen, l'eclosió d'aquestes iniciatives es relaciona amb les polítiques afirmatives sorgides arrel de les lluites en pro dels drets civils (com ara als EUA) o bé amb polítiques indigenistes més o menys inclusives (com en el cas de Mèxic o del Brasil). Aquestes polítiques, com bé hem vist en capítols anteriors, se situen en un marc socioeconòmic mundial molt concret i, també, són acompanyades i compassades pels pertinents moviments intel·lectuals i acadèmics.

Però, com podem delimitar aquest fenomen? Alguns autors i autores, com ara Wilson i Stewart defineixen, els mitjans de comunicació indígenes com les "formes de mitjans d'expressió que són conceptualitzats, produïts i/o creats per pobles indígenes arreu del món" (2008:2). La participació de membres d'ètnies indígenes seria, doncs, un element definitori dels *indigenous media*, però a la pràctica no és excloent, ja que la producció d'aquests materials és generalment un procés multicultural, com bé ens expliquen aquestes mateixes autores. En una altra direcció, la *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* (CLACPI), defineix el cinema i vídeo indígenes com:

"... los trabajos, así como a sus realizadores y realizadoras cuando aplican un firme compromiso de *dar voz y visión digna* del conocimiento, cultura, proyectos, reclamos, logros y luchas *de los pueblos indígenas*. Implícita está también la noción de que este tipo de cine y video requiere de mucha sensibilidad y de la participación activa de las y los protagonistas que

⁹⁹ He participat en debats entorn a si són els mitjans de comunicació els que són indígenes o si és la comunicació, la que és indígena. Alhora, en anglès els termes "mitjans de comunicació" es simplifiquen amb la paraula "media". Per aquest motiu, i sota risc de de contradir-me amb la meua voluntat de catalanitzar en la mesura del possible la terminologia acadèmica, empraré més sovint el concepte "*indigenous media*" en anglès que la seva versió traduïda "mitjans de comunicació indígena o indígenes", excepte quan aquesta no suposi ambigüitat ni dificulti la lectura.

aparecen en la pantalla.

Dicho de otra manera, el cine y video indígena trata de utilizar este poderoso instrumento para *fomentar la expresión propia y fortalecer el verdadero desarrollo de los pueblos indígenas.*" (Font: <http://www.clacpi.org>) (La cursiva és meva).

És a dir, que el que definiria una pel·lícula com a "indígena" serien els seus objectius, no tant la seva temàtica o l'adscripció ètnica del personal que la realitza. Per comprendre bé el desenvolupament dels mitjans de comunicació indígenes, però ens cal entendre el context en qual aparegueren.

Al llarg de la història del cinema, hi ha hagut canvis en la relació entre l'objecte filmat, el subjecte (qui hi ha darrera la càmera) i la presumpció de realitat de la representació de l'objecte. Des de l'inici del cinema, s'establí una relació d'identitat entre la presentació i la representació de la realitat a través de les imatges. És a dir, que es considerava que la fotografia i el cinema de caire científic transmetien la realitat "tal i com era", és a dir que existia un paral·lelisme entre el que l'investigador veia i allò que existia (es feia, doncs, una mena de paral·lelisme entre la càmera cinematogràfica o fotogràfica i el microscopi de les Ciències Naturals). El qüestionament referent a aquesta idea d'objectivitat (relacionada amb el paradigma positivista que identificava la realitat com a quelcom aprehensible fora de l'individu) sorgeix especialment arran d'un canvi de paradigma visual a partir de les Guerres Mundials. Anna Grimshaw ens explica com els metges del període d'entreguerres s'havien d'enfrontar a experiències no reals de la visió, és a dir, als individus traumatitzats psíquicament per l'experiència bèl·lica que veien (o somniaven, o al·lucinaven) coses que no existien a ulls de tothom (2001: 41). A partir d'aquests fenòmens es comença a entendre la visió com a quelcom incontrolable i subjectiu i, per tant, l'interès de les Ciències Humanes migra, passant d'observar l'"altre" com a objecte aprehensible visualment a interessar-se pels processos entorn a la percepció de la realitat i també a les relacions que provoquen que veiem o visquem el món d'una o altra manera. A causa del context de guerra i, més tard, amb els canvis socials associats a les descolonitzacions, també comença a prendre importància la idea de la recuperació de la memòria històrica i, com no podia ser altrament, la fotografia i el cinema passarien d'ésser tecnologies per preservar cultures "en vies de desaparició" (tal i com s'havien emprat sota el paradigma teòric de l'evolucionisme) a ésser elements imprescindibles per prendre consciència del canvi social.

En l'època que es caracteritzà la crisi d'autoria de les Ciències Socials (a partir de la dècada del 1960, però especialment al llarg dels 1970s), època que fou coronada per la signatura de les Declaracions de Barbados i d'altres esdeveniments com la creació del Grup d'Estudis de la Conducta de l'Escola de Palo Alto (EUA), es donà també en la història del

cinema una crisi de representació, de la qual nasqueren noves formes de treballar, en alguns casos per mitjà del cinema observacional, és a dir, prenent la càmera com a observador extern objectiu, en un intent d'obviar la subjectivitat de la mirada de l'autor. Del documental observacional n'és un exemple l'obra del cineasta nordamericà Frederick Wiseman, en la que la càmera gairebé estàtica ens mostra en plans generals tot un fenomen de forma voluntàriament impersonal, en un estil conegut com "la mosca a la paret" (com a "High School", 1968 o a "Public Housing", 1997)¹⁰⁰. Per una altra banda, i concretament en el context dels països d'Amèrica Central i del Sud, sorgeix el moviment del Cinema "Imperfecte" o "Third Cinema" (formulats per Glauber Rocha, 1965; Octavio Getino i Fernando Solana, 1966; i Julio García Espinosa, 1970), que pretenien subvertir les estructures hegemòniques de producció, distribució i consum del cinema de Hollywood, reflectint una idea de canvi social envers a una idea de cinema nacional popular. Segons alguns d'aquests directors, la tècnica donava una falsa idea de perfecció en el cinema, i l'objectiu del cinema imperfecte hauria de ser fomentar la participació d'una audiència activa. Per tant, calia generar una nova forma de presentar les pel·lícules, una nova poesia visual per a la revolució i pel compromís.

En aquestes circumstàncies, l'antropologia comença a posar l'atenció en els processos de representació de l'"altre" i en què diu d'un mateix el que un filma i, per tant, es comença a prendre la imatge com un ens etnografiable significatiu. La imatge es comença a entendre no (únicament) com un objecte, sinó també com la manifestació d'una *relació* (ARDEVOL, 1998: 4). També s'inicia una línia de pensament entorn a la *reflexivitat*, és a dir, entorn a la importància d'aquesta relació entre l'etnògraf (amb el seu coneixement posicionat¹⁰¹) i els actors socials a l'hora de construir un coneixement que és fruit de la seva interacció i que, al cap i a la fi, parla del conjunt de relacions socials que es donen en l'encontre etnogràfic, i no simplement de l'objecte etnogràfic en si (RUBY, 1995). Ens il·lustra un exemple d'aquest canvi de paradigma, en les paraules de James Clifford, segons les quals cada versió de l'"altre" és també una construcció d'un "jo" en el moment d'elaborar els textos etnogràfics (CLIFFORD i MARCUS, 1986: 23).

No és coincidència que, justament, en aquesta època sorgissin plantejaments crítics en les ciències socials i en el cinema i que, precisament en un moment de canvi de

¹⁰⁰ Aquest mateix autor, però, reconeix que és impossible evitar l'esbiaix a l'hora de realitzar una filmació.

¹⁰¹ Concepte encunyat originalment com a "*situated knowledge*" per la teòrica feminista Donna Haraway (1998) segons el qual tota la ciència és text discutible i un espai de poder, del què s'extrau que els investigadors i investigadores tenim necessàriament una càrrega de subjectivitat i prejudicis en la nostra mirada i un àmbit de poder en la nostra acció.

paradigma antropològic i estètic, també es consolidés l'antropologia visual com a sub-disciplina. Fet i fet, podríem resumir les principals característiques de la dècada trencadora dels 70s per la fi de l'era colonial amb afirmacions d'auto-determinació per part de les poblacions perifèriques; la radicalització dels investigadors joves i el reemplaçament dels models de coneixement positivistes per enfocaments més interpretatius i políticament sensibles i, finalment, per una reconceptualització de la veu nadiua, situant-la en un punt rellevant en el diàleg amb la interpretació antropològica (GINSBURG, 1992: 95).

Quan parlem de poblacions indígenes no ens costa adonar-nos que, malgrat ser un dels objectes d'estudi per excel·lència dels estudis antropològics, han estat històricament representades des de l'alteritat (hem posat diversos exemples d'això en el capítol 5) i la seva veu ha estat obviada per diverses raons. El paper dels i de les informants nadius ha estat rellevant en la construcció dels relats etnogràfics i, clarament, hauria pogut influir, quan els investigadors ho permetien, en decidir quins elements eren significatius a l'hora de reflectir la seva realitat cultural. Un cas clar és el de George Hunt, un tinglit (que era òbviament mestís, perquè el seu pare era anglès) que fou format com a investigador de camp i serví de guia a F. Boas i E. S. Curtis en la cultura i el llenguatge kwakiutl en els quals fou criat. Es considera que contribuí activament a originar la nostra visió actual de la societat "tradicional" kwakiutl, a construir els kwakiutl com una entitat etnogràfica (els kwakiutl i els tinglit són dels grups indígenes més populars en l'imaginari nordamericà). Hunt, com a informant de E.S. Curtis, jugà un paper instrumental en la producció de *In the Land of the Head Hunters* (1914, documental mut). La majoria dels actors eren parents del mateix Hunt, i ell féu d'assistent del director (Curtis). Així, Hunt esdevé un personatge intermedi entre els nadius i els etnògrafs, i el seu rol va més enllà del d'interpret i traductor, convertint-se en un creador antropològic. La feina feta per E. S. Curtis es considera, encara pels kwakiutl actuals, com una recopilació dels valors tradicionals kwakiutl que els ha permès recuperar i reviure les formes de vida originals dels seus avantpassats.¹⁰²

Però, com dèiem, el punt de vista dels nadius, informants o objectes de la recerca, no es fa explícit tradicionalment ni als relats antropològics ni als mitjans de comunicació. Per això, un cinema que fos l'expressió del coneixement posicionat d'aquests actors ens permetria conèixer tot un univers que s'ha invisibilitzat i manipulat des de la mirada occidental.

¹⁰² Segons els testimonis que es recullen al documental "Coming to Light. E.S. Curtis and the North American Indians" (Anne Makepeace, 1983).

Tanmateix, com ens explica Weinberger (1994), en el cas dels pobles i moviments indígenes, la voluntat d'objectivació de la mirada apareguda a partir del cinema observacional no fou l'antídot per a la jerarquia dels coneixements entre els experts (la ciència, l'acadèmia, l'art hegemònic) i els filmats: era necessari treballar per l'auto-representació (citada per Wilson i Stewart, *Op. cit.*: 3). En aquesta línia es desenvoluparien els treballs pioners de l'etnocineasta francès Jean Rouch, i el bio-documental del nordamericà Sol Worth, tot coincidint amb una simplificació i abaratiment de la tecnologia audiovisual.

Jean Rouch fou l'autor que primer qüestionà la divisió jeràrquica entre l'objecte i el subjecte d'una investigació o d'un text audiovisual. Rouch, amb el seu estil de càmera participant (considerant la càmera com un actor social més, bevent, en certa manera, de les aportacions de Vertov i la seva càmera-ull¹⁰³), assentà les bases per a que, anys més tard, la càmera passés a les mans dels que sempre hi havien estat al davant. Per això, segons les seves paraules, el monopoli de l'observació (i per tant, de l'anàlisi i la interpretació) de la realitat deixaria de pertànyer només a l'antropòleg¹⁰⁴.

Per la seva banda, el projecte que Sol Worth desenvolupà juntament amb John Adair descrit al llibre "Through Navajo Eyes" (1972), fou el primer intent de posar la càmera a les mans dels indígenes. Aquesta iniciativa posà de manifest la importància de l'ús de les imatges per entendre un grup humà (i com aquestes estan vinculades a sistemes socials, culturals i polítics). L'elecció de les imatges a l'hora de tirar una foto, enquadrar un pla o ordenar una seqüència està modelada per la ideologia i el context sociopolític en els quals estem immersos i a partir del qual hem après a veure el món. Worth i Adair constataren que les filmacions realitzades pels indis navaho amb els que treballaren reflectien les seves categories culturals i permetien entendre el seu estil cognitiu. De fet, els mateixos camerògrafs navaho afirmaven que eren perfectament capaços de distingir quan una filmació era producte d'un camerògraf navaho o no. Claude Lévi-Strauss (1976: 607-608) posà de manifest la seva sorpresa sobre les comprovacions que feren els investigadors en veure les cintes resultants de les filmacions navaho:

¹⁰³ El cineasta rus Dziga Vertov, als anys 20s del segle passat, ens parlava del *kino-okl*, la càmera ull que enregistra la realitat "tal i com es presenta" i la "capta per sorpresa", però posa èmfasi una forma de muntar molt impactant, molt òbvia, per demostrar que les imatges són una interpretació del món. Així que Vertov i altres autors russos de l'època (com Sergei Eisenstein), es centraven en les virtuts tècniques per explicitar la seva intencionalitat, subratllant el punt de vista del càmera o del director.

¹⁰⁴ Vegeu Rouch dins Ardèvol i Pérez Tolón (1995, pp. 95-121) i més sobre aquest cineasta a Canals (2008).

"...se ven en gran detalle los actores marchando a hacer alguna cosa, mucho más que haciéndola, rasgo de composición que los iniciados de la experiencia confrontan con razón con relatos návajo que llaman míticos pero que son en realidad cantos salmodiados durante los ritos, cuyas interminables secuencias enumeran hasta el menor matiz diversas maneras de andar, y describen los estados de ánimo que un individuo puede experimentar durante esas ambulaciones. También se tuvo la sorpresa de ver a los indios montar sus películas mucho más rápidamente de cómo hubiera podido hacerlo cualquier técnico, cortando y pegando las bandas al parecer al azar, a no ser –como se verificó después- que fuesen capaces, sin volver a mirar, de acordarse de una imagen particular entre los millares o decenas de millares fijadas en la película.

Ahora bien, es sabido que los Návajo poseen rituales de amplitud y riqueza excepcionales, que tienen importante puesto en la existencia individual y la vida colectiva. Así, no es sorprendente que el procedimiento de fragmentación unido a la percepción de las más pequeñas unidades distintivas, haya sido traspuesto por ellos al discurso material registrado en la película para aplicar a una forma de escenificación distinta de la que ellos conocen tradicionalmente."

(...) [en el ritual] "Diferencias vueltas infinitesimales tienden a confundirse en una cuasi-identidad; y reaparece aquí la imagen antes mencionada de la película cinematográfica, que descompone el movimiento en unidades tan pequeñas que los negativos consecutivos parecen repetirse por indiscernibles, de suerte que quien hace el montaje tiene que recurrir a marcas para recortar bien, a menos, como vimos, que sea un Návajo, es decir, alguien acostumbrado desde muy atrás, por la práctica del ritual, a distinguir los valores límites de la identidad y de la diferenciación."

Worth i Adair no feren més que perseguir l'objectiu clàssic de cercar el punt de vista del nadiu, en relació a la seva vida, per descobrir la seva visió del seu món. Ells, però, ho feren essent sensibles a un dels principals problemes de l'antropologia: la influència dels valors i esbiaixos de l'investigador en la seva recerca. Per això utilitzaren un enfocament reflexiu amb un mètode que anomenaren Bio-documental, que pretenia ensenyar al realitzador a cercar el significats que veu en el món, i encoratjar a l'espectador a seguir cercant comparant els seus propis valors amb aquells expressats per l'autor/a de la pel·lícula. A més, com recull Lévi-Strauss, s'adonaren del valor que té alimentar el relat etnogràfic de la mirada de l'"altre" per no passar per alt elements d'una cultura que són probablement indiscernibles per l'ull extern.

Tant Rouch com Worth i Adair incorporaren iniciatives que ja havien existit dècades abans en el cinema etnogràfic: des de la primera expedició antropològica amb material audiovisual a l'Estret de Torres el 1898 fins a les fotos preses per E.S. Curtis als indis nordamericans el primer quart del segle XX, passant per *Nanook l'Esquimal* de Flaherty (1922), la presència de les tecnologies d'enregistrament d'imatges evidenciava el xoc de mirades que aquests autors van posar en qüestió dècades més tard. L'aparició en l'escenari etnogràfic de les càmeres, en aquells moments clarament rudimentàries i aparatoses, féu aflorar circumstàncies imprevistes per als investigadors. Les fotos i filmacions ajudaren a

dotar de certa humanitat els actors socials dels que s'havia parlat amb llunyania i ull científic. Sense transgredir mai la relació d'alteritat que protagonitzava les representacions dels nadius, aquestes imatges que anaven arribant al públic occidental permetien entreveure certa complicitat o dignitat humana, com son els casos de la mirada trapella de Nanook a la càmera, difícil d'objectificar, i els retrats gairebé nobles dels nadius americans de Curtis. Tanmateix, aquests autors que dotaren d'antecedents l'antropologia visual, mai no van qüestionar-se l'efecte romantitzant i, per tant, deshumanitzador en certa manera, de les imatges que difonien.



El somriure a càmera de Nanook, fotograma extret de film de Flaherty (1922)



Família Noatak fotografiada per E.S. Curtis el 1930



Imatge del film contemporani "Atanarjuat" (2001): els Inuit vistos pels Inuit

A partir d'aquí podem entendre que el procés de producció audiovisual etnogràfica contínuament pot qüestionar, d'una banda, l'autoritat de la mirada de l'investigador i, de l'altra, explicita el coneixement posicionat (HARAWAY, 1998). Malgrat tot cal anar amb compte en considerar aquestes qüestions de forma simple i pensar que la producció audiovisual de col·lectius minoritzats històricament ha de ser, per definició, alternativa en els seus valors, categories, i formes de veure, ja que la cultura hegemònica i la subalterna es retro-alimenten continuadament, així com les identitats dels diferents grups, que es construeixen de forma dialògica. Veena Das i Deborah Poole (2008) fan una interessant reflexió al respecte de la importància de les cultures dels "marges" com a necessàries per a la conformació i l'enfortiment de l'Estat que, segons el seu plantejament, absorbeix certes pràctiques "exòtiques" (marginals) dins la seva lògica i, alhora, tot i que pugui semblar que els marges són espais físics i simbòlics fora de l'ordre hegemònic de l'Estat, són elements constitutius de la lògica de l'Estat i els seus límits. Sense voler endinsar més l'anàlisi en aquesta qüestió, que deriva necessàriament en l'àmbit de l'antropologia política, aprofito la idea que ens brinden les autores per establir un paral·lelisme entre la creació d'imatges hegemòniques i la creació d'imatges des de la subalternitat com a dos elements d'una mateixa realitat, necessàriament vinculats i que depenen mútuament, com veurem en els exemples etnogràfics. A grans trets, podem dir que la generació d'imatges per part de grups subalterns necessàriament assumeix les idees visuals hegemòniques que s'han difós sobre aquests. Un bon exemple d'això seria l'ús del vídeo per part de col·lectius indígenes per generar imatges amb les quals s'autorepresenten com a "altres", gràcies al que s'ha dit d'ells al llarg del darrer segle en els diversos mitjans de comunicació visual (muralisme, cinema, etc.). En representar-se des de l'alteritat, generen un missatge d'identificació política amb discursos de resistència que entren, necessàriament, en diàleg amb l'Estat i amb les seves

polítiques. Alhora, els estats poden integrar aquests missatges com a propis en moments determinats (com en el cas de la Bolívia de Morales).

Entenem, doncs, que les representacions en forma d'imatge, esdevenen un terreny d'interès de l'antropologia, en tant que poden aportar informació valuosa de com un grup humà concep el món, els altres i a si mateix. A més, en l'era de les tecnologies de la informació, per primera vegada les eines de representació estan a l'abast de gairebé tothom¹⁰⁵ i permeten una difusió global i massiva com mai ho havia estat abans.

Alguns autors com ara Leuthold (1998) defensen l'existència d'una *estètica indígena* diferenciada, fet que reforçaria les tesis de Worth i Adair. Leuthold considera una estètica particular que és producte de la identitat col·lectiva indígena, vinculada a la terra on els pobles s'assenten històricament. Des dels anys 1970s i, encara més clarament, a partir dels 1980s, la identificació de l'existència indígena amb la lluita dels pobles indígenes ha dotat l'etnicitat indígena d'un caire clarament polític. Com fou recollit per la Subcomissió de les Nacions Unides per la Discriminació de les Minories l'any 1986, els pobles indígenes es definirien per tenir continuïtat històrica i territorial amb les societats pre-colonials i per ser clarament diferenciats dels sectors dominants del país que habiten. Els pobles indígenes s'auto-identificarien com a tals i a més treballarien per conservar i transmetre la seva identitat, la seva terra i la seva cosmologia.¹⁰⁶ Segons Leuthold, una de les característiques dels pobles indígenes seria precisament aquesta resiliència, fonamentada en la seva capacitat per adaptar les eines i les tradicions de les cultures no-nadiues a les seves pròpies necessitats i propòsits (1998: IX). La visió de l'art per part d'aquestes cultures també tindria a veure amb una perspectiva comunitària de la vida: l'artista indígena no és excèntric com ara l'occidental, sinó que forma part de la societat i el seu treball hi té una funció i una utilitat. A més, el treball artístic no ha de ser, segons l'autor, necessàriament innovador, sinó al contrari: ha de permetre reforçar la transmissió de les tradicions (*Íbid.*: 7).

A banda de tota la vessant estètica i artística, una producció de vídeo o cine protagonitzada pels pobles indígenes necessàriament aportaria una informació omesa o tergiversada pels discursos i imatges indigenistes generades al llarg de tot el segle passat. Per norma general, les produccions indígenes podem dir que ubiquen la realitat d'aquests

¹⁰⁵ Faig aquesta afirmació sense voler menystenir el dramàtic abisme tecnològic que hi ha entre els països rics i aquells que tenen un índex de desenvolupament humà més baix pels quals, òbviament, l'accés a les tecnologies de la informació i de la difusió és escàs, tot i que molt més ampli que fa poques dècades.

¹⁰⁶ Per més detall sobre aquesta i altres declaracions oficials sobre els pobles indígenes vegeu el recull de l'*International Work Group for Indigenous Affairs* a <http://www.iwgia.org/sw426.asp>.

pobles dins la societat contemporània i els doten d'història, d'agència política i de significats des de dins, des de l'experiència viscuda i la cosmovisió pròpia. Com subratlla Nora Muntañola referint-se al vídeo indígena mexicà:

"A diferencia del cine indigenista y del documental etnográfico hecho por directores indígenas o blancos del Instituto Nacional [Indigenista] que en su mayoría han mostrado a los pueblos indígenas con una mirada paternalista, como los más exóticos y los más pobres, este nuevo cine indígena busca la autenticidad y el respeto, sin aplanar la vida y con espacio para el cambio y la intercomunicación."(2004:200)

La visió dels cineastes indígenes i dels cineastes no indígenes actuals que han incorporat totes aquests crítiques és conflictuada, ja que miren la identitat i els processos de construcció lluny de les idees estàtiques que cerquen la puresa i l'autenticitat. Com afirma Stuart Hall (1990: 222), la identitat és un procés mai complet, sempre constituït en el marc de la representació.

6.1.1 Principals debats i estudi etnogràfic dels *indigenous media*

Faye Ginsburg és un dels referents teòrics que ha sistematitzat i analitzat aquest tipus d'experiències. En fer-ho, ha assenyalat que els "nous" mitjans de comunicació¹⁰⁷ a l'abast dels pobles indígenes poden esdevenir potents vies d'expressió col·lectiva que contribueixin a una revitalització cultural, recolzant processos de comunicació interna i externa, i d'autodeterminació i resistència envers la dominació cultural a la que s'han vist sotmesos al llarg de la història. A més, afegeix Ginsburg, els *indigenous media* "són un producte de les relacions amb els Estats responsables de les nefastes situacions polítiques que causen que aquestes noves formes de comunicació hagin arribat a dominar-se tècnicament com a mitjans de resistència i reafirmació de drets" (1993: 559). Aquesta antropòloga nordamericana ha treballat amb grups aborígens australians i amb inuit, a propòsit de l'ús de ràdio, tv i vídeo propis. Arrel d'aquestes experiències arriba a la conclusió, en relació a l'audiovisual, que la seva manera de filmar, editar, muntar i visualitzar els vídeos que havien fet aquests grups, tenia característiques pròpies, intraduïbles i intransferibles,

¹⁰⁷ Tinc reserves a l'hora de parlar de noves tecnologies o nous mitjans de comunicació en referir-me al vídeo digital o a Internet, ja que, malgrat que aquestes aplicacions són relativament noves en el marc de la història contemporània, el seu desenvolupament és tan veloç que existeixen, des de la seva aparició, infinitat de "novíssimes tecnologies" que les van sobrepasant contínuament.

que anomenà "*aboriginality*" i que entroncaria amb els plantejaments de Worth i Adair i de Leuthold.

Per una altra banda, l'antropòleg Terence Turner investigà durant molts anys amb els indis kayapó del Brasil al llarg de la seva experiència d'aprenentatge i videoproducció. La investigació de Turner conclou que el fet que existissin diversitat de vídeos kayapó ha contribuït clarament a que, per exemple, aquests grups poguessin recuperar terres que l'Estat brasiler tenia previst d'expropiar-los. Per mitjà de la videograbació han pogut demostrar que aquelles terres els pertanyien ancestralment. Turner és un dels principals antropòlegs que han defensat l'ús del vídeo en grups tradicionalment marginats com a eina d'apoderament, davant de les crítiques rebudes, per exemple, de James C. Faris (1992). Aquest darrer autor argumenta que la representació que resulta d'aquestes iniciatives no és més que un projecte occidental que, a més, resulta destructiu per la subjectivitat dels "altres" no occidentals. Les raons que esgrimeix són que les imatges capturades per mitjans de representació audiovisuals i per tecnologies com la càmera, fonamentalment incorporen categories occidentals d'ordre espacial i visual. El problema real, segons Faris, és el desig de "consumir els altres" com a imatges-objecte, reificats pels investigadors occidentals.

Terence Turner respon a les crítiques de Faris descrivint els resultats de les lluites polítiques dels kayapó que han estat recolzades per les seves videoproduccions. Aquest grup ha guanyat diversos plets referents al control de les seves terres recolzant-se en els seus vídeos. Això, per tant, els ha situat en una posició radicalment diferent del lloc que Occident i l'Estat brasiler els havien designat. Per tant, els subjectes indígenes han aconseguit, per mitjà de la representació audiovisual, un canvi en la representació que s'ha fet d'ells històricament. En el projecte *Vídeo Nas Aldeias*, del qual parlarem al següent apartat, trobem casos similars, com es recull a la seva pàgina web:

- En ocasió dels primers contactes amb els indígenes aïllats de la Gleba Corumbiara a Rondônia, quan els hisendats i la Fundació Nacional de l'Índi del Brasil (FUNAI) es negaven a reconèixer l'existència d'aquesta ètnia, la producció i la divulgació d'aquests contactes per mitjà de la televisió nacional foren fonamentals per a que la Justícia Federal ordenés la protecció d'aquest poble. 20 anys després, Vincent Carelli, fundador del projecte *Vídeo Nas Aldeias* finalitzà l'any 2009 un documental Corumbiara sobre la recerca de proves de la massacre d'aquests indígenes.
- Per mitjà de la pel·lícula "Pirinop, el meu primer contacte" (2007), el projecte *Vídeo Nas Aldeias* recolza la represa de les terres tradicionals dels Ikpeng al riu Jatobà al Xingu, Mato Grosso.

- Per a la lluita històrica per la demarcació de l'àrea de Raposo Serra do Sol, a l'estat de Roraima, *Vídeo Nas Aldeias* produí dos vídeos que foren instruments importants de la campanya.
- Gràcies a l'enviament d'imatges de la presència massiva de *garimpeiros* (prospectors il·legals) a l'àrea dels indis nambiquara del Sararé per al Banc Mundial quan s'estava negociant un préstec amb el govern del Mato Grosso, es posà com a condició que s'aturessin les intrusions dins aquesta àrea per a l'atorgament dels recursos.¹⁰⁸

En relació amb les crítiques sobre la injerència occidental, Faye Ginsburg (1992) parla del "contracte faustià" i de l'"aldea global" com a dos paradigmes contradictoris a partir dels quals contextualitzar el paper dels *media* indígenes. Per una banda, el model del "contracte faustià" es relaciona amb la concepció de "cultura tradicional" de l'Escola de Frankfurt, vista com quelcom bo i autèntic i irremeiablement contaminat pel contacte amb la tecnologia i els mitjans de la cultura de masses. Aquesta perspectiva, segons l'autora, presenta una situació de dominació cultural en la que els actors socials, les dues societats en contacte, es "congelen" en posicions paradigmàtiques que les essencialitzen. El "contracte" passaria per l'assumpció de les tecnologies de la cultura dominant i dels seus avantatges a canvi de renunciar a part de la "puresa" de les cultures originàries. En realitat, però, les cultures estan en permanent contacte i l'intercanvi forma part de la dinàmica pròpia de tots els grups ètnics. Així que, assumint que una cultura tradicional "pacta amb el diable" per assumir certs avantatges de la tecnologia és una fal·làcia, ja que tot sovint aquests mateixos grups ja estan en contacte i assumeixen trets no precisament afavoridors de les cultures occidentals, com ara la publicitat televisiva, entre d'altres¹⁰⁹. Un exemple d'això es troba en les paraules de Carlos Flores, quan ens narra els seus dubtes a l'hora de col·laborar aportant coneixements tècnics amb un grup de *videoastes* indígenes de Guatemala:

"De cuando en cuando me pedían que les enseñara lo que yo sabía de televisión. Al principio tenía mis dudas, pues temía que los podía 'contaminar' y bloquear el desarrollo de una narrativa fílmica particular q'echi'. Sin embargo, pronto me di cuenta que eso no tenía sentido, ya que este proceso se estaba dando de todas formas, pues los jóvenes estaban expuestos permanentemente a la influencia de la televisión comercial, en donde miraban películas norteamericanas o telenovelas mexicanas, de las cuales tomaban ideas para sus producciones. Tras algunos titubeos iniciales, finalmente decidí colaborar con ellos, en lo que podría llamarse una *antropología conscientemente intervencionista*." (2005: 12-13. La cursiva és meva).

¹⁰⁸ Extret de <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=2>. Original en portuguès, traducció pròpia.

¹⁰⁹ A la primera entrevista inclosa a l'Annex núm. 2 hi ha una altra reflexió similar entorn a aquest dilema.

En canvi, el model també criticat per Ginsburg de l'"aldea global" suggereix, de forma optimista, que els nous mitjans tenen el potencial d'amalgamar diferents cultures d'arreu del món, recreant un sentit local de comunitat per mitjà de l'ús progressiu de les tecnologies de la comunicació. En aquest cas, els actors socials són agents actius, i les societats són enteses com a elements en permanent canvi. El problema d'aquesta visió és que invisibilitza la diferència amb les quals les persones experimenten la desigualtat econòmica i política, en una mena d'utopia etnocèntrica de la "democràcia electrònica". Com veurem, i com l'autora recalca, cap d'aquestes dues explicacions permet desgranar en profunditat la realitat dels mitjans de comunicació indígenes.



"Mujer àngel" de Graciela Iturbide (1979), on la fotografia mexicana ens mostra una dona indígena Seri amb indumentària tradicional caminant amb un magnetoscopi a les mans, en una postal paradigmàtica de la relació romantitzada entre els pobles indígenes i la tecnologia occidental.

Més enllà de la valoració ètica que es faci d'aquestes qüestions, el que sí sembla evident és que aquest fenomen, sigui quin sigui el seu origen (és a dir, segons la determinació de l'agència dels actors socials en el seu desenvolupament), té un enorme valor etnogràfic. Per una banda, perquè el resultat esdevé una mena de diari col·lectiu del grup que treballa l'audiovisual. Per altra banda, perquè la producció audiovisual és acompanyada per una sèrie d'activitats i relacions socials que ens parlen de com es construeixen les representacions en un context determinat. Els participants en una producció audiovisual negocien activament els significats (relatius a l'etnicitat, al concepte de persona, a les tradicions...). Aquesta negociació difícilment és abordada per altres tipus d'etnografia. A més, té uns resultats que ens donen informació diferenciada de la que podem extraure del cinema etnogràfic.

Per norma general, el cinema etnogràfic pretén comunicar quelcom sobre la cultura a fi de mediar entre els buits d'espai, temps, coneixement i prejudicis. Les pel·lícules d'aquest gènere pretenen crear comprensió entre grups separats per l'espai i les pràctiques socials. Les obres produïdes per minories (grups històricament exclosos de la seva autorrepresentació) sobre si mateixes també, segons Ginsburg, tenen a veure amb la mediació a través de les fronteres, però estan dirigides més a la mediació de trencaments en el temps i en la història que en la diferència cultural i espacial. Els abusos històrics són el punt de partida de les produccions mediàtiques indígenes als punts neuràlgics més actius: Nord Amèrica, Austràlia i la conca Amazònica.

L'autorrepresentació amb suport audiovisual, doncs, ens pot aportar una informació alternativa per superar certs estigmes socials i, donat el cas, construir identitats col·lectives en positiu. El fet de disposar de registres audiovisuals propis permet als individus i als pobles construir-se i representar-se com a grup amb una història de la qual han participat activament i en poden estar orgullosos. A més, poden tenir lloc transformacions socials importants basades, entre altres coses, en el desenvolupament o enfortiment de xarxes socials i la recuperació o reinvençió de costums. Un exemple, tot i que no sigui pròpiament de "vídeo indígena" se'ns presenta en una de les pel·lícules etnogràfiques clàssiques: "*In the Land of the Head Hunters*". Amb el pretext d'aquest projecte, els kwakiutl varen reprendre costums i objectes que ja estaven en desús, com ara canoes. Els realitzadors que participen al projecte *Vídeo nas Aldeias*, al Brasil, també admeten que s'han posat en contacte amb pobles veïns amb els quals no tenien comunicació gràcies al pretext d'haver de filmar un documental, i s'han adonat que tenien més en comú del que es pensaven. Com la mateixa Ginsburg ens fa veure, les produccions audiovisuals contribueixen a construir i caracteritzar les relacions socials, es configuren com a mediacions socials, és a dir, com a àmbits de negociació, de resistència, de dominació i de subordinació.

6.2 El moviment dels *indigenous media* arreu del món

Quan parlem de mitjans de comunicació indígenes no podem estalviar-nos de citar un altre cop el projecte *Vídeo Nas Aldeias* (VNA), una iniciativa al Brasil que ja fa 15 anys que funciona i que ha aconseguit transferir tecnologia i coneixement a certes comunitats indígenes per a que produeixin vídeos per a les finalitats que considerin més interessants. Alguns dels efectes d'aquesta videoproducció han estat, per exemple, que diferents

comunitats amazòniques relativament aïllades es coneguessin entre si per mitjà de la circulació dels documentals i trobessin punts en comú per a reivindicar els seus drets, o que els joves d'algunes comunitats revaloritzessin les tradicions practicades pels seus ancians, a banda d'haver estat elements de prova en certs judicis per qüestions relatives a la possessió de la terra, com ja s'ha explicat.

Les primeres iniciatives audiovisuals als països occidentals adreçades a les poblacions nadiues es donaren a Canadà i Oceania amb la difusió, per mitjà de tecnologia satèl·lit, de continguts televisius genèrics a poblacions històricament aïllades. Aquest fet provocà la demanda per part d'aquests grups (segons Michaels, 1986, i Roth i Ginsburg, 2003; citats per Wilson i Stewart, *Op. cit.*: 4), d'ocupar un major volum de la teledifusió a la conservació i promoció de les llengües i cultures originàries. Així sorgiren iniciatives estatals que afavoriren l'increment de continguts de temàtica indígena, així com l'estímul per a la formació encarada a la producció per part d'indígenes.

L'antropòleg nordamericà Eric Michaels estudià al llarg de la dècada dels 1980s l'impacte de la televisió nacional australiana sobre la població indígena. Al llarg de la seva recerca, contribuí a la constitució de la *Warlpiri Media Association*, que fomenta la producció de vídeos i d'arts gràfiques basades en l'estètica i la cosmologia warlpiri. Com a teòric clau en relació amb la producció artística nadiua, se centrà en les pràctiques socials que l'envolten, més que en qüestions d'identitat o autenticitat. El seu fou un treball clarament col·laboratiu amb els indígenes warlpiri i també es veié inevitablement implicat amb les lluites polítiques relatives a les tinences de terra (MICHAELS, 1987 i 1994).



Imatge de l'exposició "Whathahine" de Nance Ackerman (1992) on l'autora vol emfasitzar la situació liminal de les dones indígenes d'Amèrica del Nord entre les tradicions de les seves comunitats i la lluita per la supervivència dins els estats contemporanis.

A diversos països amb presència indígena, s'han multiplicat els festivals de cinema i vídeo indígena, així com les institucions que en recolzen la producció i la distribució. Un exemple en seria el festival "Présence Autochtone"¹¹⁰ que se celebra a Montreal (Quebec) o l'"Indian Summer Festival", que té lloc en diverses ubicacions als Estats Units i concentra produccions cinematogràfiques de temàtica relacionada amb els nadius nordamericans, a més d'activitats d'oci i educatives. Cal destacar els projectes de la *Smithsonian Institution* que inclouen el "Festival de Cine i Vídeo Indígena d'Amèrica" a Nova York. Aquesta institució sosté també el lloc web Redesindigenas.si.edu, que conté informació de gran abast sobre cinema, ràdio i vídeo produïts pels pobles indígenes americans. En aquests països s'ha dut a terme una extensa producció professional d'audiovisuals indígenes, no sempre necessàriament realitzats per autors o autores indígenes. Un cas clar serien els documentals de la directora canadenca d'origen abenaki Alanis Obomsawin, que ha realitzat pel·lícules de clar component polític i de denúncia social. En l'actualitat, la fotògrafa estatunidenca Nance Ackerman ha dut a terme una recerca fotogràfica de dones activistes indígenes que ha donat visibilitat a la capacitat d'agència de qui ella considera les seves avantpassades.

La idea dels festivals també ha estat adoptada als països llatinoamericans, i fins i tot molts festivals de cinema documental han inclòs una secció especial de temàtica indígena (com per exemple el festival "Contra el silencio, todas las voces", que se celebra a la Ciutat de Mèxic).



La nena protagonista de "Whale Rider", caracteritzada amb la indumentària tradicional maorí.

Als EUA i a Oceania també s'han dut a terme macro-produccions cinematogràfiques de temàtica indígena amb gran difusió i acceptació per part del públic general i nadiu.

¹¹⁰ Vegeu el web d'aquests i altres festivals a l'apartat 11.3.

"Whale Rider" (Niki Caro, 2002) i "Dream Keeper" (Steve Barron, 2003) serien dues pel·lícules que, lluny de retratar els indígenes moderns usant clixés rovellats com els de Mel Gibson a "Apocalypto" (2006) parlen, no sense dramatització i fantasia, dels conflictes de la vida en comunitats tradicionals (els maorí de Nova Zelanda en el primer cas i els indis d'una reserva de Dakota del Sud en l'altra) viscuts en primera persona pels joves que estan en contacte permanent amb la societat occidental. L'experiència del viatge i de l'aprenentatge sempre és present en els seus guions, amb una resistència original per part de les noves generacions a adoptar els costums i tradicions de la seva ètnia, però el final sempre passa pel triomf del conservadorisme.

Dues altres superproduccions, realitzades per directors nadius nordamericans també són referències ineludibles. Per una part, "Smoke Signals" (Chris Eyre, 1998) és una comèdia en format de *road movie* que parla també de les relacions intergeneracionals però, sobretot, representa els indis amb un humor de codis propis i, alhora, comprensible per tota l'audiència. Per una altra banda, la multi-premiada "Atanarjuat" (Zacharias Kunut, 2001), relat d'una llegenda inuit amb gran qualitat narrativa i plàstica, que descriu el conflicte intern causat per una història d'amor que es desplega en un film ple d'acció i d'emoció. Fou una pel·lícula molt reconeguda i aplaudida tant des de dins com des de fora de les comunitats indígenes¹¹¹. Sobre "Atanarjuat" val la pena destacar que ha estat considerada un film de gran valor etnogràfic pel seu retrat detallat de la vida domèstica dels inuit, i també que es basa en la narració d'una llegenda tradicional d'aquesta regió. A banda, els seus intèrprets són no professionals i compta amb una gran fotografia que il·lustra amb bellesa el context on viuen aquests pobles. Apareix dins la cinta la recreació de la construcció d'un iglú que és una referència a l'obra etnogràfica cabdal sobre els inuit: *Nanook of the North*. A la pel·lícula pionera de Flaherty (1922) hi ha el rumor que calgué construir un iglú sobredimensionat, per permetre posicionar la càmera per filmar des del seu interior (és a dir, que la posada en escena de la realitat per a la filmació es feia evident). A l'actual pel·lícula, l'avenç tecnològic –les càmeres més petites– permet que l'enregistrament sigui molt més respectuós amb la "realitat" dels iglús pel que fa a la seva mida. Aquest és un exemple, al meu entendre, de com el que originalment es podria haver considerat una ingerència irrespectuosa per part d'un projecte colonitzador i els seus aparells, ha acabat

¹¹¹ Vegeu el tràiler a <http://www.imdb.com/video/screenplay/vi3887530265/>. Per més informació i reflexions sobre l'evolució de la imatge dels indígenes nordamericans a les pel·lícules és molt recomanable el documental "Reel Injun" (Neil Diamond et al., 2009, <http://www.reelinjunthemovie.com/site/>), un recull de la representació dels indis a més de 4.000 films comercials.

derivant en una realitat que dóna les possibilitats de retratar un escenari social i els seus actors tal i com ells i elles volen ser vistos, sense artificis innecessaris.

Vinculat necessàriament a l'existència d'aquestes i moltes altres iniciatives audiovisuals de caire indígena, no podem passar per alt el pes específic de la tecnologia de la comunicació més accessible globalment: la xarxa d'Internet. La tecnologia satel·lital permet que aquest mitjà arribi a racons on els mitjans són mínims i on, fins i tot, no hi ha accés per altres vies de comunicació. Un exemple en són els centres d'edició d'alguns *Caracoles*¹¹² zapatistes, que amb prou feines tenen carreteres asfaltades per arribar-hi però, en canvi, compten amb accés a la xarxa telemàtica. Internet, ara per ara és, a més, la tecnologia més difícilment legible, fet que fa que en països on es prohibeixen emissions de televisió o ràdio que estan fora de la legalitat, Internet segueixi difonent amb força.

Com ens recorda Leuthold (*Op. cit.*: 10) citant a Eric Michaels (1987), les cultures nadiues són locals i, teòricament, lligades amb el territori que ocupen. Els mitjans de comunicació de masses són necessàriament concentrats i homogeneïtzadors, mentre que els mitjans electrònics són omnipresents. La indianitat navega pel ciberespai des de la difusió d'aquesta tecnologia i també des de la generalització de l'emigració de ciutadans indígenes d'arreu del món. Les cultures indígenes també es construeixen i es representen per mitjà de l'hipertext i de les xarxes socials i, gràcies a aquestes tecnologies, les cultures se segueixen recreant de noves formes i els grups es coneixen i reconeixen establint vincles potser altrament dificultosos (com en el cas dels moviments pan-indígenes). No cal oblidar el pes que tenen les emissores de ràdio en molts casos a l'hora de connectar els migrants entre ells als països de destinació, o d'enviar missatges a les famílies d'origen. Moltes d'aquestes ràdios funcionen gràcies a la tecnologia electrònica d'Internet. Exemples de tot plegat podrien ser el portal Mapuexpress.net que situa la informació de les reivindicacions de l'ètnia maputxe des del territori argentí i del xilè. O la Radio Bilingüe de la comunitat "latina" a Califòrnia, que, tant des de les ones com des del seu web Radiobilingue.org posa en contacte comunitats desplaçades de tota mena, incloent per descomptat el gran nombre d'exiliats tsotsils, mixes, mixtecos, etc., que provenen del sud-est de Mèxic.

¹¹² Des del 2003, els *Caracoles* són els centres administratius de l'organització zapatista a Chiapas, on es reuneixen les diferents comunitats pertanyents a una regió concreta i on, a més, interactuen amb la societat civil no clandestina. A Chiapas existeixen actualment 5 *Caracoles* dividits territorialment.

L'estudi de la presència indígena a Internet posa de manifest la necessitat d'entendre els *etnoscares*¹¹³ dels que ens parlava Appadurai (2003), i d'ubicar la identitat indígena no només a partir de la seva vinculació al territori sinó també a partir de l'espai comunicacional que ocupa (GARCÍA CANCLINI, 1995). Amb tot, el que ens convé subratllar és el fet que la tecnologia associada al ciberespai permet difondre d'una forma molt veloç i amb un abast abans impensable, les reivindicacions ètniques i les imatges pròpies que els individus volen expressar en relació amb la identitat. Per tant, en els moviments situats dins les diverses onades de l'*Emergència Indígena* (BENGOA, *Íbid.*), Internet ha tingut un pes clar a l'hora de situar a l'arena mundial les principals qüestions relatives a la indianitat. Segons Monasterios (2003: 63), els usuaris [generalment joves] indígenes d'Internet pretenen una incorporació de la pròpia cosmovisió a les representacions globals de la indianitat, a fi d'integrar-les i així transformar les representacions més difoses sobre els pobles indígenes. A diferència de la ràdio o del vídeo, Internet és una eina usada eminentment per auto-representar-se i comunicar fora de la comunitat i, lluny del que els crítics de les injerències occidentals i de la dependència tecnològica temien (com ara J. C. Faris), Internet ha suposat més beneficis que perjudicis per a les comunitats i per als joves indígenes d'arreu del món, que han pogut situar la seva realitat i els seus discursos en un escenari global (MONASTERIOS, *Op. cit.*: 64). Això els ha permès, entre altres coses, establir complicitats amb persones afins i amb moviments socials d'arreu del món i, evidentment, tenir ocasions per al diàleg intercultural.

Explicant i entenent els mitjans de comunicació indígenes en diferents territoris, ens podem adonar com les iniciatives audiovisuals relacionades amb la indianitat que estan, aparentment, al marge de l'hegemonia del *mainstream*, tenen en realitat una relació directa amb les iniciatives governamentals i amb les polítiques indigenistes. Tot i que els diversos projectes de comunicació indígena evolucionen i, sovint, s'oposen a l'*status quo* comunicacional i als estereotips sobre la indianitat, no es pot passar per alt com molts

¹¹³ Arjun Appadurai subratlla en diversos dels seus treballs la necessitat de les persones desplaçades del seu lloc d'origen per crear una memòria col·lectiva a partir de la imaginació sobre la seva cultura original. Aquesta memòria serveix com a guia en la construcció identitària en un nou territori en que es troben en condicions adverses. (2003: 23). He considerat pertinent recuperar aquest plantejament parlant de poblacions indígenes encara que no es tracti necessàriament de migrants, per la seva condició de subalternitat i de relació conflictiva amb l'Estat en relació amb els territoris que ocupen que els caracteritza.

d'aquests projectes han nascut bé arrel d'iniciatives estatals o acadèmiques d'un o altre caire¹¹⁴. Com veurem a continuació, el cas llatinoamericà no n'és l'excepció.

6.2.1 Cinema, vídeo i altres mitjans de comunicació indígenes als països de Centre i Sudamèrica

Com hem observat, alguns dels projectes pioners al món sorgeixen dels països de l'Amèrica Llatina. Tot i que l'existència del cinema indígena (de gran format) és força minsa encara en l'actualitat, sí que es pot parlar d'una xarxa potent de producció i difusió de vídeo, ràdio i Internet.

A banda dels projectes esmentats al Brasil (els protagonitzats per Terence Turner i els kayapó i els relacionats amb la iniciativa *Vídeo Nas Aldeias*, d'important ressò polític), existeix producció regular de mitjans de comunicació indígenes especialment a Mèxic i a Bolívia (i in comptables altres iniciatives al llarg del continent).

L'experiència brasilera és potser una de les més documentades i controvertides, ja que ha estat objectiu de recerces etnogràfiques i també de crítiques, com ja hem descrit. El cas dels kayapó és rellevant per l'ús dels vídeos com a material de sensibilització, ja que, des de finals dels 1980s, les cintes de vídeo s'utilitzaren per informar les comunitats de l'explotació mediambiental a la qual era sotmesa l'Amazonia brasilera, que amenaçava les seves formes de vida. Els camerògrafs kayapó eren presents com a testimonis a les protestes contra els projectes, per exemple, de desenvolupament de preses hidroelèctriques. Les reivindicacions i les imatges que les acompanyaren serviren fins i tot per cancel·lar alguns dels projectes finançats pel Banc Mundial (TURNER, 1992). A partir d'aquestes experiències, la consciència kayapó i la de molts altres vídeo-activistes indígenes en relació al poder i l'abast dels testimonis enregistrats audiovisualment ha anat en augment. Els vídeos s'empren per enviar missatges a audiències llunyanes, missatges elaborats des d'una cosmologia pròpia però també des d'una visió estratègica de la representació, del que s'extreu que, amb les cintes de vídeo (o, més aviat, amb els centenars de milers de píxels que circulen a la xarxa), viatgen identitats culturals extremadament polititzades dels pobles indígenes. Aquestes imatges, per tant, són assumides per públics d'arreu del món (audiències especialitzades en

¹¹⁴ La gran majoria de les iniciatives de vídeo indígena a Amèrica i a Austràlia tenen el seu germen en iniciatives estatals, llevat de la dels kayapó que sorgí de l'aportació de material i formació per part d'investigadors culturalment sensibles. Posteriorment, com és obvi, han sorgit desenes d'altres iniciatives autònomes, com la que és il·lustrada en aquesta etnografia.

festivals i congressos, però també audiències massives dels mitjans de comunicació més populars) no només com una font d'informació sobre realitats a voltes invisibles pel públic internacional, sinó també com formes de veure que apunten a altres móns possibles (és a dir, que afegixen repertori prospectiu a la nostra imaginació).

En el cas de Bolívia, el CEFREC (*Centro de Formación y Realización Cinematográfica*)¹¹⁵ es una institució referent en quant a la producció i la distribució de pel·lícules de temàtica i/o autoria indígena. Malgrat l'evident recolzament (amb matisos) que tenen les polítiques pro-indígenes actualment al país andí, aquesta organització (que depèn del *Comité Audiovisual Indígena Boliviano –CAIB-*) és independent del govern d'Evo Morales. El CEFREC té un caràcter reivindicatiu i varen signar, juntament amb altres organitzacions llatinoamericanes, una declaració l'any 1996 que conclouia sollicitant "*Para preservar nuestras culturas, para mantener nuestro espíritu en su esencia: ¡Exigimos la devolución de nuestra imagen!*"¹¹⁶. Malgrat l'aparença essencialista del que es podria extreure d'aquesta frase, cal subratllar que el CEFREC i les seves produccions són eminentment multiculturals i algunes d'elles clarament polititzades i innovadores. De fet, aquest exemple ens serveix per començar a comprendre la vessant política de discursos visuals que potser, en aparença, podrien semblar meres expressions artístiques d'autors i autores marginals. La construcció voluntària d'una identitat visual com a "altre" permet activar processos d'identificació política, a banda d'expressió estètica pròpia, que tenen, com estem veient, conseqüències en l'acció.

El cas de Mèxic l'explicarem en el següent apartat, per poder-lo entroncar adequadament amb la història de l'etnografia que s'ha analitzat.

El que més val la pena destacar dels mitjans de comunicació indígenes als països centre i sudamericans és l'existència des de mitjans de la dècada de 1980 del CLACPI¹¹⁷, el *Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*. Aquesta xarxa, constituïda per entre 20 i 30 organitzacions de diversos països i nacions d'Amèrica, treballa des de 1985 per coordinar les tasques de difusió de les produccions locals, i com a plataforma per al debat, la formació i l'enfortiment mutu. No es tracta d'una entitat eminentment indígena (ja que es presenten com un col·lectiu de persones i grups indígenes i no indígenes) però sí que articulen un discurs de treball a favor de l'autodeterminació dels

¹¹⁵ <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm>.

¹¹⁶ Extret de la "Carta abierta de Cochabamba", signada per tots i totes els participants al *Foro Indígena del V Festival de Cine y Video de Pueblos Indígenas*.

¹¹⁷ <http://www.clacpi.org>.

"pobles indígenes originaris" (segons s'extreu del seu lloc web). De fet, mirant la seva història amb certa perspectiva ens adonarem que fou una iniciativa especialment promoguda en els seus inicis per persones no indígenes, com recull Erica Wortham:

"...es tractava d'un grup internacional d'antropòlegs i cineastes no-indígenes llatinoamericans amb un interès fort en el cinema etnogràfic sobre els pobles indígenes. (...) El 1994 el festival fou organitzat a Quito, Equador, i fou presentat pel cineasta quítxua Alberto Muenala i pel CONAIE (el Consell Nacional Indígena Equatorià). Aquest festival fou tremendament exitós, exhibint la majoria dels programes del festival prèviament a comunitats indígenes, abans de l'esdeveniment principal a Quito. La CONAIE ha continuat presentant un festival anual de cine i vídeo a l'Equador, i Alberto Muenala encara és un membre actiu i essencial del CLACPI. Al llarg dels anys el CLACPI s'ha anat transformant en una organització paraigües amb més membres indígenes, però la seva seu central roman a La Paz, Bolívia, a les oficines del CEFREC, una de les organitzacions fundadores més antigues, que treballa per formar comunicadors indígenes i esponsoritza produccions indígenes." (2000, en línia. Original en anglès, traducció pròpia).

L'activitat principal del CLACPI és la celebració periòdica del Festival Internacional de Cinema i Vídeo dels Pobles Indígenes a un país diferent cada dos anys aproximadament. Paral·lelament a aquest macro-festival, amb participació de realitzadors i simpatitzants de diversos orígens, s'organitzen mostres locals i mostres fora d'Amèrica Llatina (com la que s'organitza a Barcelona, en col·laboració amb l'ONG "Alternativa d'Intercanvi amb els Pobles Indígenes"). El primer Festival se celebrà l'any 1985 a la Ciutat de Mèxic. Fou especialment rellevant el Festival celebrat a Rio de Janeiro l'any 1987, que coincidí amb el llançament de dues iniciatives videogràfiques que avui es consideren una referència en el camp dels mitjans de comunicació indígena i de les quals hem parlat amb anterioritat. Són, per una banda, la recerca desenvolupada entre el poble kayapó per part de la fotògrafa i documentalista brasilera Mônica Frota i l'antropòleg estatunidenc Terence Turner i, per l'altra banda, el projecte pioner *Vídeo Nas Aldeias*, liderat pel director de cinema Vincent Carelli. Els següents festivals, celebrats a Caracas (1990), Lima i Cuzco (1992), Santa Cruz (1996), Quetzaltenango (1999), Santiago de Xile (2004), Oaxaca (2006), La Paz (2008) i Quito (2010) han esdevingut un punt de trobada i exhibició de treballs videogràfics cada cop més diversos i professionalitzats, però també un espai de reflexió i discussió sobre el present i el futur dels mitjans de comunicació audiovisuals indígenes al continent.

6.3 Mitjans de comunicació indígena a Mèxic: de la transferència a l'apropiació

Les diverses iniciatives que vinculen la producció audiovisual i els pobles indígenes a Mèxic tenen una història recent (a partir de la dècada dels 1970s) relacionada sobretot amb les polítiques governamentals de l'anomenat "indigenisme participatiu" que, alhora, s'emmirallen amb les iniciatives pioneres als països rics com ara el Canadà o Austràlia.

Per ubicar-nos en la genealogia dels mitjans de comunicació indígena a Mèxic, considerat el país amb una major i més estable videoproducció indígena i també l'origen de la majoria de les produccions audiovisuals difoses per l'àmbit llatinoamericà¹¹⁸, ens cal rebobinar unes quantes dècades per comprendre la vinculació d'aquestes iniciatives, ara populars, amb les polítiques indigenistes governamentals. Segons Wortham (2004), la implicació estatal del vídeo indígena a Mèxic és tan àmplia que es podria considerar que ha estat dotat de "caràcter nacional" per part de l'*Instituto Nacional Indigenista (INI)*¹¹⁹. De fet, aquesta mateixa autora (2000) critica com les projeccions de pel·lícules indígenes d'origen mexicà al festival del CLACPI a Quetzaltenango, Guatemala, l'any 1999, no mostraven l'opressió que reben els pobles indígenes al país mesoamericà. En canvi, mostraven les formes de vida tradicionals dels pobles originaris, en contrast amb moltes altres produccions americanes que sí que exhibien les violacions als drets més bàsics dels pobles indígenes al llarg del continent. L'autora atribueix aquesta tendència al fet que els tres cineastes indígenes que exhibiren les seves pel·lícules (i que foren premiats) havien estat formats als Centres oficials de Vídeo Indígena de Oaxaca i de Michoacán. Això sí, Wortham afirma que aquesta és la característica del vídeo indígena mexicà, llevat d'aquelles cintes produïdes a Chiapas, com veurem més endavant.

A fi de situar-nos, hauríem de retrocedir fins l'any 1977, amb la creació per part de l'INI de l'*Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA)*, considerat com la col·lecció de produccions més important de cinema documental etnogràfic indígena existent a Mèxic. Evidentment, aquest arxiu no sorgeix del no-res, sinó que s'inicia sobre el terreny fèrtil de centenars d'iniciatives, al llarg i ample del continent, de mitjans de comunicació populars i indígenes com ara la ràdio de les dones del mercat d'un barri pobre de Lima, que decidiren començar a narrar la seva pròpia vida a través de la megafonia del mercat, enlloc d'utilitzar-la només per

¹¹⁸ Segons Salazar i Córdova (2008), dins Wilson & Stewart, *Op. cit* pàgs. 51-52.

¹¹⁹ Citada a Salazar i Córdova, *Op. cit* pàg. 52.

escoltar el que els altres tenien a dir¹²⁰. Les ràdios populars foren la tecnologia pionera per a la comunicació contra-hegemònica a l'Amèrica Llatina, com ara la "Radio Venceremos" que va servir per coordinar i afiliar els camperols salvadorens entorn al *Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional*. La televisió i el vídeo vingueren més tard. Un clar exemple de la vinculació entre projectes de comunicació per ràdio i el seu posterior desenvolupament audiovisual és el que il·lustra Carlos Flores (2005) pel cas dels mitjans a l'àrea q'echi' de Guatemala:

"...supe que había un equipo de videastas q'echi' trabajando con la Orden Benedictina de la iglesia católica en la ciudad de Cobán. Una de las principales ideas detrás de dicho proyecto de video¹²¹ comunitario había sido la de enseñar a miembros de la comunidad cómo producir materiales en video en su propio idioma y por ellos mismos, centrándose en las áreas de salud, religión y educación. De hecho, el proyecto era la continuación de la exitosa experiencia de Radio Tezulutlán, la radio católica local, también establecida por el padre Bernardino que había estado transmitiendo en q'echi' desde el decenio de 1970. A través de ambas formas electrónicas de comunicación, la iglesia esperaba superar ciertas barreras para su trabajo originadas por el monolingüismo y los altos grados de analfabetismo en la región." (2005: 10)

A Mèxic, tal i com ens explica un dels coordinadors del projecte videogràfic *Ojo de Agua* (que presentarem més avall), es coneixien iniciatives d'enregistraments autònoms fets a les comunitats índigenes des de finals dels 1970s i inicis dels 1980s. Segons aquesta informació, els líders d'organitzacions utilitzaven càmeres VHS molt rudimentàries prestades per filmar activitats rellevants de la vida comunitària, així com els seus processos organitzatius. Un dirigent indígena de Yalalag (Oaxaca), a principis dels 1980s es dedicava a recopilar pel·lícules en 16 mm de les ambaixades d'altres països a Mèxic, per projectar-les a la seva comunitat, provocant una espècie de difusió audiovisual de les altres cultures i societats per als seus compatriotes. Comenten les fonts que als índigenes oxaquenys els impressionà especialment veure treballar els camperols xinesos. Aquest mateix líder també utilitzà la càmera per filmar un procés electoral als anys 80s, recollint les imatges del robatori de les urnes en un poble. Aquestes filmacions han estat emprades a posteriori com a paradigmàtiques a l'hora de denunciar el frau electoral generalitzat a Mèxic. Diverses altres iniciatives, puntuals i disperses, són descrites per aquest testimoni¹²² que il·lustra com els mitjans van ser apropiats de diverses maneres: tant per recollir imatges com per

¹²⁰ ALFARO, R. M. (1983) "Del periódico al altoparlante" en *Materiales para la Comunicación Popular* no. 1, Lima (citat a Martín-Barbero, J., 1983: 202).

¹²¹ L'ús del terme "vídeo" en aquesta cita i altres cites i transcripcions sense l'accent en castellà (és a dir: "video"), respon a la forma de pronunciar la paraula en castellà mexicà o centreamericà, que és posant l'accent en la "e" enlloc de en la "i" com ho fem en català o en castellà a l'Estat espanyol. En aquest cas, es troba així al text original.

¹²² Segons entrevista realitzada a Oaxaca (26/03/2007). Vegeu a l'Annex núm. 2.

projectar-ne, en contextos que havien estat sempre exclosos de la comunicació audiovisual autogestionada.

Seguint a Mèxic, ja a l'any 1989, es posa en funcionament el *Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas* (TMA), iniciativa governamental, amb el desenvolupament de tallers de cinema a comunitats indígenes¹²³. Els i les participants, membres d'organitzacions i comunitats indígenes, sovint partien d'experiències prèvies amb ràdios comunitàries. El programa de *Transferencia de Medios* consistia, segons els seus fundadors, en:

"...la transferencia de los aparatos necesarios para la realización de los programas y registros, así como la enseñanza de los conocimientos que giran alrededor de este medio. La intención es proporcionar [a miembros de distintas organizaciones indígenas] las herramientas que les permitan realizar producciones que respondan a sus propias necesidades e intereses. Es de primera línea encaminar esta transferencia de tal manera que se logre una autonomía de las organizaciones y comunidades participantes en cuanto a los contenidos, temas y aplicaciones de las producciones que ellos realicen." (Javier Sámano, citat per Ana Piño, 1995: 57)

Les realitzacions resultants complien, d'acord amb els seus promotors, amb els objectius de "reforçar la consciència" de les comunitats i de servir de mitjà de comunicació amb la societat nacional en exhibicions realitzades a escoles i institucions, per així propiciar un millor "diàleg interètnic" (PIÑO, *Ibid.*). Com hem pogut veure, aquest programa no era un invent del govern creat sobre el buit, sinó que partia de l'existència de diverses iniciatives que, en un principi, pretenia reforçar i apuntalar d'una forma participativa. Com el testimoni ens explica, "*nosotros siempre decíamos: 'no hemos inventado nada nuevo'*."¹²⁴ Entre els anys 1989 i 1994, l'INI desenvolupà tallers pràctics de vídeo adreçats a membres de comunitats indígenes, però també a membres d'organitzacions no governamentals diverses. Posteriorment, es dotà a 36 organitzacions de tot el país de la infraestructura necessària (càmeres, àudio i edició) per produir les seves pròpies obres audiovisuals (segons Velázquez, 1999, recollit per Köhler, 2004: 396). A algunes altres organitzacions indígenes també se'ls transferí formació i material, però es perdé el contacte entre aquestes i l'INI i finalment deixà de fer seguiment institucional dels resultats.

El 1992 es constituí la *Organización Mexicana de Videoastas Indígenas* (OMVIAC), que no es pogué desenvolupar per manca de finançament i a causa de les distàncies

¹²³ Tanmateix, existeix un precedent a aquesta iniciativa, a Oaxaca: l'any 1985 es dugué a terme un taller amb dones teixidores a la comunitat de San Mateo del Mar, on l'INI estava realitzant documentals. Arrel d'aquesta experiència, una dona indígena de l'ètnia Ikood, partera i teixidora, Teófila Palafox, co-dirigí un documental anomenat "Tejiendo Mar y Viento".

¹²⁴ Segons entrevista a l'ex-promotor del TMA a Oaxaca, *Ibid.* (Annex núm. 2).

geogràfiques que separen gran part dels grups indígenes participants. Tot i així, les iniciatives locals (i interestatals amb major proximitat, com ara les que sorgeixen de Oaxaca, Chiapas, Guerrero i Tabasco, estats veïns) persistiren i es van anar consolidant, amb la construcció puntual dels *Centros de Vídeo Indígena* (CVI) recolzats per l'Estat mexicà¹²⁵, mentre que d'altres *videoastes* o *comunicadors populars* continuaren treballant de forma independent, posant de manifest la tensió existent entre l'autonomia indígena i la participació governamental en aquest tipus d'experiències.

Segons els informes de l'INI, a Chiapas arribaren a dotar de recursos fins a 26 organitzacions indígenes, però es perdé també amb elles el contacte, és a dir que l'INI abandonà el seguiment de la formació, de la tecnologia, i deixà d'actualitzar-les. A més, a l'hora d'instal·lar els CVIs que tenien precisament l'objectiu de donar seguiment al projecte del TMA, es deixà de banda Chiapas, organitzant els quatre únics CVIs a Oaxaca, Michoacán, Sonora i Yucatán (KÖHLER, *Íbid.*). No és per casualitat, doncs, que alguns dels *videoastes* chiapanecs hagin estat formats per companys provinents del CVI de l'estat de Oaxaca i s'hagin desenvolupat de forma autònoma respecte a les iniciatives governamentals.

El testimoni oficialista de la videoproducció indígena a aquesta zona l'agafà pocs anys més tard el *Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas* (CELALI)¹²⁶, ja en el context de l'enfrontament de la guerrilla neozapatista amb el govern. L'oficina de mitjans audiovisuals del CELALI ha generat en els darrers anys un enorme arxiu documental audiovisual de les expressions culturals indígenes a Chiapas. Elaboren documents testimonials dels esdeveniments indígenes al llarg de tota la geografia de l'Estat, vídeos de difusió de pràctiques tradicionals i la seva projecció, DVDs per a l'aprenentatge de les llengües i programes radiofònics en les llengües originals. Esporàdicament, aquesta institució ha organitzat alguns tallers puntuals de tècniques audiovisuals.

A la pràctica, l'única persona que en l'actualitat segueix treballant com a *videoasta* indígena i que fou beneficiari de les iniciatives de l'INI és M.E., indígena tseltal de la regió de Palenque que elabora vídeos sobretot de denúncia, per a la seva organització, el Comitè de Defensa de la Libertad Indígena (que fou un dels assessors per a la present recerca etnogràfica). Segons Axel Köhler (*Íbid.*), altres organitzacions com *Sna Itz'ibajom, Cultura de los Indios Maya, A.C.*, i l'*Organización Regional de Cafecultores de Ocosingo* (ORCAO) foren

¹²⁵ Segons <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm> [12/03/09].

¹²⁶ Vegeu <http://www.celali.gob.mx/medios.htm#videos> per més detall sobre el treball d'aquesta institució.

dipositàries dels materials (ara obsolets) aportats pel govern, però fins al moment no s'ha fet públic cap material audiovisual resultant.

La iniciativa oficialista fou, doncs, molt puntual a tot Mèxic i, indubtablement, insuficient a Chiapas.

Paral·lelament, naixien altres projectes fomentats per la presència d'activistes i intel·lectuals a la zona. Köhler (*Íbid.*) ens explica la fundació de la iniciativa *Kinoki-lumal* l'any 1995, per part de l'austríac Thomas Waibel, sustentat econòmicament per la cooperació internacional. Aquest projecte s'originà amb les projeccions itinerants de cinema a les comunitats rurals indígenes i es culminà amb la formació de personal indígena a les zones de Ocosingo, Oxchuc i a Guatemala. Altres projectes contemporanis, com el de *Promedios* o el de *Boca de Polen*, seran tractats al capítol següent.

6.4 Els usos del vídeo indígena

Abans d'entrar a tractar el cas de les iniciatives audiovisuals indígenes a Chiapas en profunditat, i a mode de recapitulació parcial, és interessant recollir els usos de les produccions audiovisuals indígenes conegudes. Com hem, vist els materials videogràfics i cinematogràfics que es generen a Amèrica (i arreu del món indígena) entorn als pobles indígenes tenen diferents formats, propòsits i utilitats. També, alguns d'ells es dissenyen pensant en una audiència local, de proximitat, o nacional o fins i tot internacional, sigui un públic indígena d'altres nacions o un públic d'altres etnicitats. Els circuits de difusió dels materials condicionen, òbviament, la recepció d'aquests materials i posen en qüestió necessàriament el seu poder com a emissors de missatges contra-hegemònics.

Alguns dels materials audiovisuals analitzats estan pensats per al consum intern, és a dir, diríem, intracomunitari o d'abast local més immediat (ja que la delimitació de la comunitat és difosa). D'altres materials estan pensats per a l'intercanvi entre organitzacions o comunitats afins, per establir xarxes de coneixement i/o intercanvi. D'altres pel·lícules estan dissenyades expressament per ser difoses de cara a l'exterior, tant per mitjà dels vídeos a Internet com per mitjà dels festivals o les mostres. Aquests darrers productes entren en xarxes de difusió complexes i sorprenentment àmplies. Els festivals, en concret, són espais de sensibilització i reconeixement molt potents en quant a la capacitat de visibilització i discussió de les realitats i les reivindicacions dels pobles indígenes actuals, a

banda que esdevenen un punt de trobada per persones sensibles al tema, i d'exhibicions paral·leles a l'audiovisual (mostres culturals d'arts escèniques, gràfiques, debats, etc.). Els festivals, a més, són una font de finançament molt important per a les realitzacions indígenes. Tanmateix, com algunes autores han destacat (WORTHAM, 2002), cal tenir en compte que els comitès seleccionadors dels festivals també tenen la potestat de triar quins materials i temes es consideren rellevants per a ser exhibits i, per tant, són un filtre per a la representació dels pobles indígenes. També, han expressat alguns *videoastes*, el fet de tenir festivals o seccions dedicades especialment al "cinema indígena" és un element estigmatitzant que fa que aquestes pel·lícules no competeixin (o no es categoritzin conjuntament) amb altres films que no tinguin temàtica o autoria indígena, però que puguin ser equiparables per exemple en relació amb les reivindicacions mediambientals, de gènere, etc.

Tornem, però, als usos pels quals estan dissenyades la majoria de produccions cinematogràfiques indígenes. Per establir la següent classificació m'he basat en la proposta de Cristina Propios (2002: 581) i l'he exemplificada degudament amb els fruits de la meua pròpia recerca. Així doncs, les pel·lícules que podem categoritzar com a vídeo indígena es poden classificar, segons els seus usos com a:

- Vídeo per a la memòria:

Com per exemple, les pel·lícules realitzades a partir de les filmacions d'esdeveniments importants per al grup (festivals, trobades, manifestacions...) o bé per tenir testimoni de pràctiques i costums que estan perdent valoració social (com per exemple la dels músics tradicionals). Quan es parla del poder del vídeo entre els usuaris del vídeo indígena, sovint es posa èmfasi en la importància de poder veure els que ja s'han mort i de deixar testimoni a les següents generacions de les pràctiques que es consideren en vies de desaparició.

- Vídeo pedagògic:

Entre els quals trobem pel·lícules d'educació per a la salut (sobre salut sexual i reproductiva, sobre nutrició infantil, sobre usos de les herbes remeieres...) i també materials de sensibilització en relació a aspectes polítics que afecten la població (com per exemple la biopirateria). Els joves *videoastes* posen molt

accent en el poder de les pel·lícules com a via per educar els infants. S'adonen que ells mateixos creixeren veient dibuixos animats que no els representaven i tenen ganes d'elaborar materials (potser amb tècniques d'animació) per a que els més petits creixin coneixent uns valors i una cosmologia que els siguin més propers. No cal dir que el format audiovisual té un potencial educatiu reconegut i que s'utilitza especialment en el cas de grups multiculturals com a base a partir de la qual treballar des de la igualtat.

- Vídeo de denúncia:

Per tenir testimonis d'agressions o violacions dels drets humans a les comunitats rurals o àmbits que es tendeixen a invisibilitzar (com les incursions paramilitars a les comunitats en resistència) i per denunciar situacions injustes dins la mateixa estructura de les comunitats (com el cas de la pel·lícula de les dones zapatistes que presenten com malgrat haver arribat a una situació de millora social i econòmica dins les comunitats en resistència, elles segueixen patint discriminació a l'hora, per exemple, de rebre terres en herència). Aquesta utilitat fou el disparador de la necessitat de tenir camerògrafs propis que filmessin segons la seva pròpia experiència i mirada els esdeveniments que afecten les comunitats i que massa sovint són oblidats pels mitjans de comunicació de masses. Per això, els primers camerògrafs s'erigiren com a "comunicadors comunitaris", enmirallant-se amb els periodistes dels *mass media*. Tot sovint, quan els *videoastes* arriben a filmar amb la seva càmera algú els fa la broma "¿Qué, ya te contrató Televisa?".

- Vídeo informatiu:

Com ara les pel·lícules que transmeten el funcionament de tecnologies per a ser imitades en altres espais anàlegs (com una màquina per assecar el cafè recol·lectat). També totes aquelles filmacions que serveixen per presentar la pròpia realitat com a comunitat o organització, en recerca d'un reconeixement tant sigui amb altres comunitats amb les quals establir punts en comú (com el cas de diversos dels vídeos del projecte *Vídeo Nas Aldeias*) o per a aconseguir una sensibilització de cara a un públic no indígena però afí ideològicament (com ara el treball de les cooperatives zapatistes) o bé agències que els puguin

finançar potencialment (per exemple les institucions que subvencionen organitzacions de metges i parteres tradicionals).

Cal posar de relleu que la gran majoria dels vídeos de manufactura indígena coneguts i que s'han pogut analitzar en aquesta recerca són de tall *documental*, ja que aquest és el format que es considera fonamental per la revitalització cultural (WORTHAM, 2000). La ficció, però, també és present i, tot i que tingui menys pes, és el tipus de producció que sorprèn i que aporta visions més novedoses en el marc dels festivals. Tots aquests exemples els il·lustrarem seguidament amb més detall, a l'apartat referent a l'etnografia amb joves *videoastes* indígenes a Chiapas i les seves pel·lícules. Abans, però, entrarem a conèixer el context en que es dona el desenvolupament de les iniciatives videogràfiques en aquest territori.

7/ Context geopolític i identitats al Chiapas contemporani

7.1 Chiapas: una terra cobdiciada

Chiapas¹²⁷ és el nom hispànic que correspon a *Soktom*, segons la seva denominació maia. Aquest bell estat del sud-est mexicà està ubicat al mig d'un corredor biològic, el punt on s'uniren les parts nord i sud del continent americà i que esdevingué un nucli d'intercanvi i de circulació d'espècies en ambdues direccions. Chiapas compta amb el 33% dels rius mexicans, capta el 10% de les precipitacions del país i distribueix aigua i electricitat a moltes regions. Això, gràcies en part a la conformació ecològica de l'Estat que, amb els seus boscos i selves estimula la pluja i la filtració d'aigua per mitjà dels seus diversos rius i llacs¹²⁸.

A Chiapas es generen el 55% dels recursos hidroelèctrics de la República mexicana¹²⁹, però només el 45% de les vivendes indígenes d'aquesta regió disposen d'aigua corrent. Per aquesta raó no és estrany veure dones amb trenes llargues i pell fosca carregant bidons d'aigua, tornant de les fonts públiques per aprovisionar les seves cases a les perifèries urbanes.

Chiapas ha estat un dels territoris més convulsos de la història mexicana i la zona més altament militaritzada del país fins entrat el segle XXI¹³⁰ (amb la presència de nombroses bases militars, especialment a la regió de Los Altos, i amb una elevada activitat de grups paramilitars encoberts, especialment als territoris amb major afiliació zapatista). Aquest estat, a més, conté més de la meitat del límit fronterer entre Guatemala i Mèxic (traç rectilini que fou marcat l'any 1882). També limita pel sud amb l'oceà Pacífic (més de 200 km

¹²⁷ El nom significa "terra de *Chías*", que són una espècie d'arbres fruiters.

¹²⁸ Pérez Gil Salcido, Ramon dins ARMENDÁRIZ, M. Luísa (Comp.) (1994) *Chiapas, una radiografía*, pàgs. 38-54 México: Fondo de Cultura Económica (pàg. 45).

¹²⁹ Mota Marín, Sergio dins ARMENDÁRIZ, M. L *Op. cit.*, pàgs. 330-366 (pàg. 345).

¹³⁰ Aquesta situació ha canviat probablement en els darrers anys de la primera dècada del segle XXI en els quals l'anomenada "guerra contra el narcotràfic", especialment amb la presidència de Felipe Calderón (1996 en endavant), del Partido de Acción Nacional, ha re-militaritzat tota la zona nord del país, en concret els límits amb la frontera dels EUA.

de costa) i pel nord amb l'Estat de Tabasco. Però aquest territori no és només fronterer amb un altre país, sinó que també incorpora la transició entre Mèxic i Centreamèrica (regió amb la que té més similituds que diferències, i a la que es podria assimilar més fins i tot que amb els seus estats mexicans veïns: Veracruz, Tabasco i Oaxaca¹³¹).



Situació de Chiapas en el mapa de Mèxic.

Font: Col·lecció "Perry-Castañeda" de la Biblioteca de la Universitat de Texas a Austin

Es considera popularment, doncs, que Chiapas és l'Estat mexicà més centreamericà. Si, a més, observem el caràcter pròpiament fronterer de tota la República mexicana, com a espai de transició des del sud d'Amèrica (els països "pobres" i llatinoamericans) i l'Amèrica del Nord (els EUA i el Canadà: l'Amèrica blanca, rica i anglosaxona), ens adonem que ens trobem en un territori especialment ric en modulacions, mestissatge i encontres. De fet, alguns autors¹³² creuen que la geografia i la història de Chiapas es poden definir a partir de les dicotomies centre-trobada i extrem-transició.

¹³¹ La pertinença de Chiapas a l'antic Regne de Guatemala, així com el fet d'estar poblada originalment per pobles maies, li atorga molts trets en comú amb la història i la cultura dels països del sudest.

¹³² Ramos Maza, Roberto dins Armendàriz,. *Op. cit.*: pàg. 19.



Estat de Chiapas i els seus municipis. Font: <http://chiapas.turista.com.mx>

La independència de Chiapas no tingué lloc fins l'any 1822. Per independitzar-se de la Corona d'Espanya, aquest estat hagué de renunciar a la seva fracció corresponent al Regne de Guatemala per annexionar-se plenament a Mèxic. L'any 1892 el governador Emilio Rabasa decidí dotar de capitalitat la ciutat de Tuxtla Gutiérrez (fins llavors la capital havia estat San Cristóbal de Las Casas).

Al s. XIX, en el moment de la seva confederació amb Mèxic, Chiapas no arribava als 200.000 habitants. En 100 anys, però, duplicaria la població. Tanmateix, l'explosió demogràfica més important no tingué lloc fins a la dècada dels 1980s, quan el creixement esdevingué un dels més alts del país. L'any 1990 Chiapas se situaria com el vuitè estat mexicà més poblat i també molt densament poblat (tot i que la distribució dels seus

habitants és molt heterogènia). A més, la població actual de l'Estat de Chiapas és jove: un 45% té menys de 15 anys.

La distribució de la riquesa d'aquesta zona també és, en l'actualitat, heterogènia, tot i que l'estat estigui considerat com a un dels més pobres de Mèxic. Les diferències es troben majoritàriament entre les regions urbanes i les rurals. El 72,1% de la seva població viu en l'àmbit rural i el 60% de la població activa es dedica al sector primari, malgrat que les característiques geomorfològiques de Chiapas fan que només una cinquena part sigui realment cultivable. Les zones agrícoles preferents serien la depressió costera i les valls de Los Altos (d'on provenen la majoria dels protagonistes d'aquesta recerca). Els principals productes agrícoles que es treballen són especialment blat de moro, *frijol* i cafè (aquest darrer sobretot per a l'exportació). L'activitat industrial és molt minsa i centrada exclusivament a l'entorn de les ciutats de Tapachula, Tuxtla Gutiérrez i San Cristóbal de Las Casas. A banda, la potent indústria turística es concentra sobretot a Palenque i a San Cristóbal.

7.2 Tsotsils i tseltals, pobladors indígenes de la "terra freda"

"Nosotros, los tzotziles, habitamos el estado de Chiapas. Nuestra tierra es fresca y húmeda durante el verano, con días soleados y noches frías de noviembre a mayo y con algunas heladas en diciembre y enero. (...)

Nos llaman tzotziles, pero nosotros preferimos llamarnos batsil winik'otik, hombres verdaderos. Nuestro idioma es el batsil k'op, o lengua verdadera o legítima, que pertenece a la familia maya y se encuentra estrechamente emparentado con el tzeltal." (...)

"Para nosotros (como para los tzeltales) el mundo es un todo que llamamos cielo-tierra (vinajel-balamil). Allí se desarrolla todo tipo de vida, menos la extraordinaria, como la de los sueños, que existe en el "otro cielo-tierra", que sólo los curanderos pueden ver. Nuestro mundo gira alrededor del maíz. El hombre que sabe trabajar tiene mucho maíz. Para nosotros, el alma de un hombre alcanza su madurez a medida que aprende a cultivar el maíz. Nuestras divinidades fundamentales son los totilme'iletik (padres-madres), los dioses que nos dan sustento. Cuando un tzotzil se comporta mal, los totilme'iletik lo castigan con el daño a su ch'ulel, o alma, y entonces es necesario que un 'ilol intervenga para lograr su recuperación. Está, asimismo, el yahual b'alamil, o dueño de la tierra, quien nos proporciona riquezas y fortuna. Y, por último, el waxakmen, conocido por muchos como el creador del mundo."

Perona de la Cruz "Soy Tzotzil" (1995: 3)

A l'estat de Chiapas s'estima que un 30% de la població pertany a algun grup indígena¹³³. Juntament amb Oaxaca i Guerrero, aquest és un dels estats mexicans amb major presència indígena i també amb els índexs de pobresa, analfabetisme i mortalitat més elevats. De fet, Chiapas té avui més de 3.210.000 habitants, dels quals, el 59% rep el salari mínim (4\$ USA diaris) o menys, mentre que el 19% de la població no percep ingressos demostrables¹³⁴.

L'any 1531, amb la creació de l'actual Estat de Chiapas a partir d'una negociació de Diego de Mazariegos, que provocà la unificació de les possessions de diversos conqueridors espanyols (Marín, Alvarado i Portocarrero), es reuniren en un mateix territori indígenes de les ètnies zoque, tsotsil, tseltal, chiapan, chol, tojolabal, chuj... (AUBRY, 2005: 66). El grup ètnic que ha dominat durant més temps en aquesta regió, però, és el que correspon als maies (que en l'actualitat es troben disseminats per diversos estats mexicans, però especialment per Chiapas i per Quintana Roo, i també dins els estats de Guatemala i fins i tot de El Salvador, Belize i Hondures). Per tant, l'àrea cultural maia abraça uns 450.000 km² i inclou uns 4-5 milions de parlants de llengües maies, gairebé la meitat d'ells monolingües¹³⁵.

Tenint present que Mèxic és el país amb major nombre absolut de parlants de llengües indígenes d'Amèrica, però que cap dels grups supera, en nombre, la quantitat de parlants que tenen llengües com el quítxua, el guaraní o l'aymara (WARMAN, 2003: 89), ens centrem ara en el grup lingüístic maia. Com ens explica T. A. Lee Whiting¹³⁶, aquesta entitat ha estat separada en dos grans grups: el del nord (huasteca) i el del sud, que inclou Chiapas, Tabasco i els tres estats de la península de Yucatán. La majoria de llengües maies chiapanèques pertanyen al bloc de llengües occidentals, incloent la tsotsil, tseltal¹³⁷, tojolabal, lacandón colonial (de filiació lingüística chol), lacandón actual (de filiació lingüística

¹³³ I Mèxic és un dels països americans amb major nombre absolut de població indígena, censada entre 8 i 12 milions de persones (segons Marcos i Le Bot, 1997: 29). Per una visió crítica sobre com s'han elaborat els censos amb criteri ètnic a Mèxic vegeu Sanz, 2005.

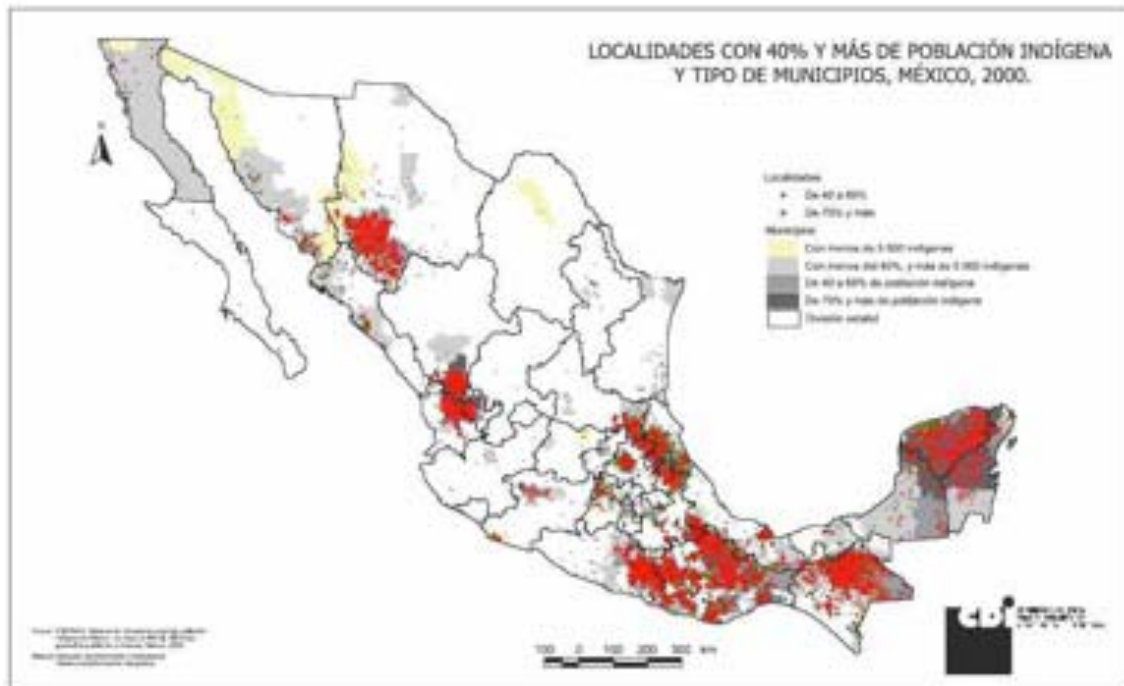
¹³⁴ Font: INEGI 1994. *Anuario Estadístico del Estado de Chiapas, Ed. 1994*. INEGI y Gobierno del Estado de Chiapas.

¹³⁵ A Chiapas es parlen bàsicament el tseltal, el tsotil, el cho'l, el tojolabal, el zoque, el mam, el mochó, el cak'chiquel i el lacandón. Segons l'enquesta de població de l'INEGI de 2005, un 26% dels chiapanecs parlen llengües indígenes, dels quals un 73% parlen també el castellà. En canvi, a Los Altos de Chiapas la proporció de població monolingüe en llengüa indígena és molt més elevada mentre que, segons Tello (1995: 155), només el 8% de la població total de la zona de Los Altos de Chiapas és parlant monolingüe de castellà.

¹³⁶ Dins Armendáriz, *Op. cit.*: 56.

¹³⁷ El nom d'aquests dos grups ètnics i llengües, el podem trobar escrit amb "z" ("tzotzil" i "tzeltal"), ja que aquesta grafia tindria el mateix so que si fos escrit amb "s", en el castellà mexicà. Tot i així, en aquest escrit s'ha optat per l'escriptura amb "s" ("tsotsil" i "tseltal") per ser la forma actualment més acceptada i usada pels mateixos membres d'aquests grups quan escriuen en castellà (probablement perquè la grafia "z" és inexistent en aquestes llengües escrites).

yucateca), i la coso (en pràctica extinció). Cal esmentar que fins al segle XIII, les llengües tseltal i tsotsil, actualment dominants a Chiapas i les pròpies de la regió de Los Altos, foren una mateixa llengua indiferenciada¹³⁸.



Àrees de concentració de la població indígena a la República mexicana, de les que destaquen Chiapas, Oaxaca i el Yucatán. Extret de "Regiones indígenas de México", Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México 2006.

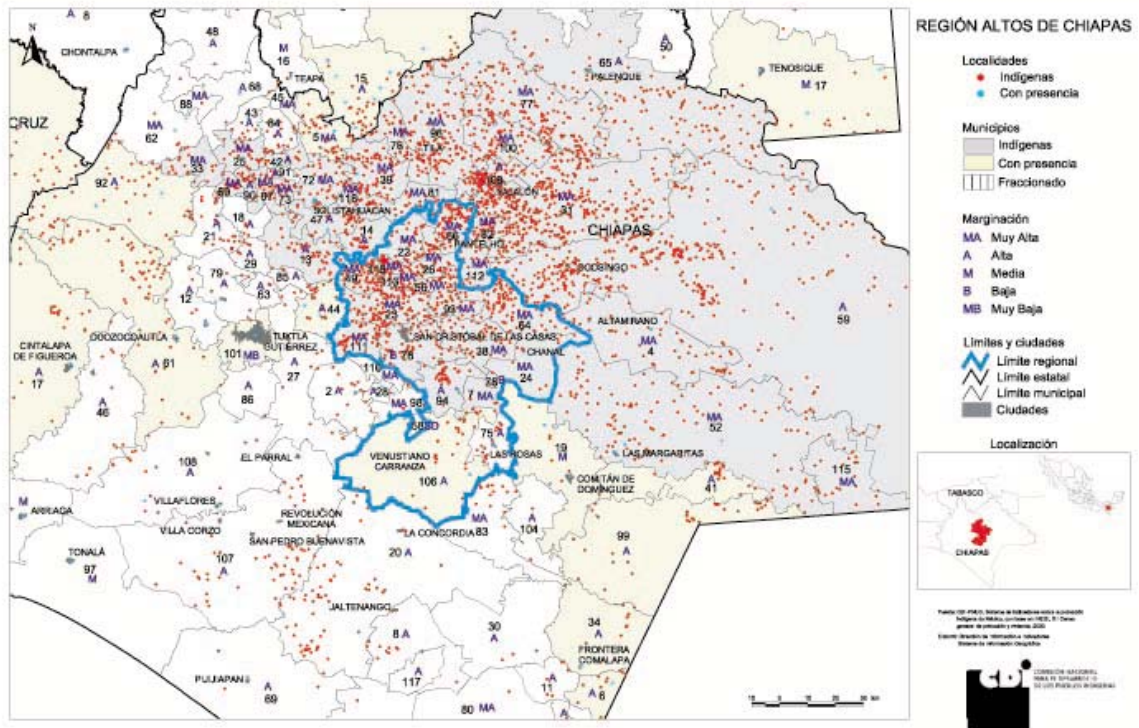
La regió de Los Altos de Chiapas, on es desenvolupa la major part de la recerca, es caracteritza, com ja s'ha esmentat, per ser una de les principals zones cultivables i, a més, pel seu clima fred i plujós i per la seva alçada: dels 2.000 als 2.800 metres sobre el nivell del mar (amb el cim més alt, el Zontehuitz, de 2.858m). Per aquesta circumstància, Los Altos es considera "tierra fría", d'acord amb la classificació tradicional dels climes de Mèxic feta segons la distància del nivell del mar en que es troba un territori. Les terres fredes es troben sobre els 2.000 metres i s'hi donen gelades a l'hivern. Com ens recorda Arturo Warman (2003: 111), la majoria d'indígenes mexicans habiten territoris per sobre dels 1.500 metres. La vegetació que s'hi troba és rica i diversa: des d'orquídies a liquidàmbar, fenc, molsa, passant per grans extensions de pins, roures i alzines. El terreny, però, és molt accidentat, i el desenvolupament agrícola és difícil. Amb tot, la pressió socioeconòmica sobre aquesta terra ha fet que molts habitants haguessin de desplaçar-se i colonitzar altres àrees fèrtils com la Selva Lacandona¹³⁹ (a més dels desplaçaments motivats políticament que es

¹³⁸ Vegeu, a Montejo (1997: 98), el mapa de les ramificacions de les diverses llengües maies.

¹³⁹ Vegeu el capítol "Hacia el Ahlan K'inah" de Xochitl Leyva Solano, dins l'obra d'Armendáriz, *Op. cit.*: 227-245; per una descripció etnogràfica d'aquest fenomen.

descriuran més endavant). Els Altos de Chiapas esdevindrien un exemple diàfan del que Gonzalo Aguirre Beltrán (1967) anomenà "regions de refugi" (zones en que les comunitats indígenes es distribueixen entorn a un centre urbà mestís i tenen relacions econòmiques intenses i desiguals amb aquest), descrites anteriorment. Tanmateix, com veurem en aquest capítol, els moviments de població repton aquest concepte, ja que les poblacions indígenes ja no es limiten a l'àmbit rural, sinó que s'instal·len també a la ciutat. Per això, potser ens serien de major utilitat per a la comprensió de les comunitats indígenes de Los Altos, les aportacions de Wolf (1955) en parlar de les comunitats camperoles "corporatives" i de les "obertes". L'autor nordamericà posava èmfasi en què les comunitats rurals eren absolutament interdependents de la ciutat. A grans trets, afirmava que el camperolat no existiria sense el món urbà i viceversa (1955: 452). Evidentment, l'autor feia aquestes categoritzacions en un moment històric diferent a l'actual, fet que li permeté fixar analíticament la distinció entre la comunitat corporativa (amb unes fronteres ètniques i culturals tancades, amb tinença comunitària de les terres i amb unes fortes identificacions simbòliques internes com a comunitat i amb pocs intercanvis comercials amb l'exterior) i la comunitat camperola oberta, (amb dependència comercial de l'exterior, possessió individual dels béns i acumulació de riqueses, de manera que la relació i la influència de la societat forània són claus a l'hora de definir les estructures de poder). Les comunitats on s'ha treballat estan en relació directa amb la ciutat de San Cristóbal de las Casas i en depenen social i econòmicament (sense oblidar el volum de població que emigra a altres zones del país o al nord del continent). Per una altra banda, però, les comunitats d'origen dels nostres protagonistes també conserven alguns elements característics del que Wolf entenia com a comunitats corporatives, com ara el fet de tenir un sistema de poder controlat pels membres masculins de la comunitat, que sancionen l'adquisició de llocs de poder de forma comunitària (*Op. cit.*: 458), fet que conviu amb la creixent acumulació de riqueses i de poder per part dels membres (bàsicament joves i homes) que troben fortuna a les ciutats i a l'estranger.

Mapa 22. Región Altos de Chiapas



Distribució de la població indígena a Los Altos de Chiapas
Font: http://www.cdi.gob.mx/regiones/22_altos_chiapas.pdf

L'ètnia tsotsil és la dominant a la regió de Los Altos, amb una població de més de 100.000 habitants censats, més de la meitat d'aquests monolingües. El tsotsil és el desè grup ètnic en nombre de tot el país, i representen un 2,73% de la població indígena mexicana¹⁴⁰. Els i les tsotsils es concentren majoritàriament als municipis de Chamula, Zinacantán, Chenalhó i Simojovel i, en els darrers 20 anys, a San Cristóbal de las Casas (que és el nucli urbà amb major concentració indígena de Chiapas en l'actualitat).

El poble tsotsil és tradicionalment agricultor i, en alguns casos, ramader, especialment d'ovelles (que s'empren sobretot per la llana). Al llarg del segle XX molts membres d'aquest grup migraren a les finques cafeteres de la costa del Sonocusco, al sud (com s'il·lustra a l'obra clàssica *"Juan Pérez Jolote, biografía de un tsotsil"*, escrita per Ricardo Pozas l'any 1952). Aquesta pràctica ha quedat superada en l'actualitat, principalment després dels èxodes massius cap a la selva Lacandona. Els tsotsils i els seus veïns tseltsals són importants emissors de migració cap a estats del nord del país i, fins i tot,

¹⁴⁰ Fábregas Puig dins Armendáriz, *Op. cit.*: 192.

cap als EUA (de fet es coneixen comunitats nombroses d'ètnia tsotsil –per exemple, d'origen Chamula- a la ciutat de Miami)¹⁴¹.



Dones chamula pasturant les seves ovelles a la vora de la carretera que connecta San Juan Chamula amb San Cristóbal de las Casas.

Foto: Laura Cardús (2006)

Per la seva banda, l'ètnia tseltal és la més nombrosa a l'Estat de Chiapas, tot i que ocupen majoritàriament "tierra caliente", és a dir els territoris que no corresponen a Los Altos, en general per sota de 1.000 metres sobre el nivell del mar. Tanmateix, aquest grup és també molt present a la zona de "tierra fría", com els seus veïns tsotsils. Són el vuitè grup del país en població i també majoritàriament monolingües (FÁBREGAS PUIG, *Op. cit.*: 194). Són especialment presents als municipis d'Ocosingo, Altamirano i Chilón, i també molt nombrosos a Oxchuc, a Tenejapa (dos municipis importants dins els Altos de Chiapas) i a la ciutat de San Cristóbal.

Els tsotsils i els tseltals són coneguts a Chiapas i arreu de Mèxic, des del punt de vista folklòric, pels carnivals que se celebren a diversos municipis (com San Juan Chamula o Tenejapa) però, sobretot, per la seva indumentària tradicional que, malgrat tenir variacions segons les comunitats, generalment consta de roba de sac i de llana, amb grans cinturons teixits de llana o cotó. Les dones porten bruses brodades ("*huipiles*") amb detalls que distingeixen clarament els diversos subgrups, tant pel que fa a la coloració com als motius (flors, formes geomètriques...). En alguns casos també usen pentinats distintius (diferents

¹⁴¹ La creixent emigració de població mexicana cap als Estats Units (principalment d'origen pobre, rural i indígena) obligà el president Vicente Fox (2000-2006) a intentar un acord migratori amb Washington (SÁNCHEZ ANDRÉS, *Op. cit.*: 74). Tanmateix, les condicions de seguretat sorgides arrel de l'11-S enduriren les polítiques migratòries nordamericanes, i incitaren la construcció d'un mur a la frontera entre Mèxic i els EUA. En l'actualitat, aquesta situació es veu encara més enterbolida pels intercanvis il·legals, a través d'aquesta línia, d'armes i de drogues, que alimenten el mercat i la guerra del narcotràfic, que està sagnant Mèxic sense que el govern de Felipe Calderón ho controli.

tipus de trenats amb "*listones*" –cintes setinades de colors¹⁴²) o mocadors de cotó doblegats sobre el cap. Els homes utilitzen la "colera", una espècie de camisa ampla i gruixuda que penja fins més avall dels malucs. Alguns indígenes de Los Altos, com ara els chamules, són famosos per ser "resistents" a les influències alienes i, per tant, interessants en conservar les pràctiques tradicionals "en estat pur". Per tot plegat, no és estrany trobar imatges d'indígenes d'aquests grups ètnics lluint els seus vestits tradicionals en tot tipus de fulletons, guies turístiques, etc.



Imatge de la capçalera del web <http://www.travelchiapas.com>, on podem veure-hi una dona indígena teixint amb un teler de cintura, una parada d'artesanies i un enclavament arquitectònic a Chiapa de Corzo.

A propòsit de la indumentària tradicional tsotsil i tseltal, cal emfasitzar el fet que els joves indígenes migrants (o fills de migrants) en fan un ús identitari clar, especialment les noies. Com afirma Fábregas Puig:

"A tal grado es importante la ropa para los tsotsiles, que un cambio de indumentaria significa un cambio de personalidad, de cultura y de residencia." (*Op. cit.*: 192-3):

Els joves maies a la ciutat de San Cristóbal opten per usar aquesta indumentària o no segons les circumstàncies. En el cas dels homes, aquest fet passa més desapercbut, ja que la seva vestimenta diària pot ser més semblant a les dels homes blanco-mestissos. En canvi per a les dones és una decisió clara i explícita el fet de vestir-se com les dones "*kaxlans*" (no indígenes) o bé com les dones de les seves comunitats d'origen. Aquest aspecte serà tractat amb més profunditat en l'apartat dedicat als joves *videoastes* indígenes.

Tant els tseltals com els tsotsils han viscut tradicionalment en famílies nuclears, de llinatge patrilineal i residència neolocal. En una família "ideal", els homes tindrien cura de la *milpa* (els sembrats de blat de moro, patates, *frijol*... o flors com a Zinacantán) i les dones de la casa i dels infants, dels ramats i s'encarregarien de la confecció i venda d'artesanies

¹⁴² Curiosament, el tipus de cintes que usen i que es poden adquirir als mercats municipals, es coneixen amb el nom de "cinta catalana". Malauradament no he pogut indagar l'origen d'aquesta denominació.

(especialment teixits i ceràmiques). La terra agrícola es reparteix per "ejidos" –propietats rurals d'ús col·lectiu¹⁴³–, que els caps de família poden vendre i transmetre en herència (FÁBREGAS PUIG, *Op. cit.*: 195).

Durant el seu passat i al llarg del seu present els i les indígenes maies han sofert diversos tipus d'agressions (invasions, desplaçaments, assassinats...) per part dels grups dominants. Alguns grups han arribat a desaparèixer o s'han vist obligats a abandonar les seves terres. En el cas mexicà, l'aculturació i l'assimilació progressiva en forma de polítiques agrícoles i educatives s'han convertit en la principal eina institucional per a l'exclusió dels pobles indígenes (a més de la violència directa que és clara a regions com Chiapas¹⁴⁴), normalment en pro de la seva integració a la forma de ciutadania capitalista moderna.

Algunes de les conseqüències d'aquests fets són que, per exemple, tres quartes parts dels joves chiapanecs de menys de 12 anys no han finalitzat els estudis primaris¹⁴⁵. La taxa d'analfabetisme arriba al 30% (el més alt de Mèxic, que és d'un 8% de mitjana). A les comunitats indígenes de Los Altos és on l'analfabetisme és més elevat de tot l'estat. En alguns municipis se situa per sobre del 65% de la població (com ara a San Juan Chamula)¹⁴⁶. La *Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (CDI, abans INI) coordina una iniciativa d'albergs escolars indígenes que estan, en l'actualitat, mal equipats i infrautilitzats¹⁴⁷. Els nens i nenes que passen de la primària tenen l'opció de la "tele-secundària" (educació mitjançant retransmissions televisives de les lliçons escolars) o de migrar a les ciutats per seguir estudiant, com és el cas de molts i moltes de les protagonistes d'aquesta recerca.

També, a les comunitats rurals eminentment indígenes, la cobertura dels serveis bàsics de salut és insuficient. Les persones amb problemes de salut han d'optar per desplaçar-se a les ciutats¹⁴⁸ (amb els problemes que això comporta en casos d'emergències

¹⁴³ Les propietats "ejidals" són una forma de tinença del terreny agrícola que ha caracteritzat l'economia rural mexicana al llarg dels segles i que en els darrers anys del s. XX ha estat sotmesa a reformes per part del govern de la República que, com ja hem vist, han estat font de conflictes i crisis.

¹⁴⁴ Per dades actualitzades sobre les violacions dels Drets Humans a Chiapas consulteu <http://www.frayba.org.mx/index.php>.

¹⁴⁵ Font: INEGI 1994. *Anuario Estadístico del Estado de Chiapas, Ed. 1994*. INEGI y Gobierno del Estado de Chiapas.

¹⁴⁶ MOTA MARÍN, *Op. cit.*: 333-4

¹⁴⁷ Pría dins Armendáriz, *Op. cit.*: 319.

¹⁴⁸ L'any 2010 s'inaugurà a San Cristóbal de las Casas el primer hospital mexicà adreçat a poblacions indígenes, el "Hospital de las Culturas", on hi han de treballar metges i parteres tradicionals indígenes i on, a més, hi ha d'haver infraestructures per realitzar pràctiques de salut com ara el *temazcal*, les oracions, etc. Tanmateix, en comunicacions personals amb veïns de la ciutat, sembla que l'hospital ha quedat només en una infraestructura sense ús.

o de malalties cròniques, ja que la majoria de comunitats es troben amb infraestructures de comunicació per carretera molt precàries: quan hi ha esllavissaments de terra degut a les plujes a l'estiu, són els mateixos veïns i veïnes que s'han d'encarregar de reparar-les per poder circular, i tot sovint cobren una "penyora" als conductors passavolants, en concepte del lloguer de les maquinàries, per exemple). L'altra opció que tenen els pobladors indígenes rurals és ésser atesos per metges tradicionals maies (amb els subsegüents problemes de legalitat i convivència amb el sistema sanitari públic, en qüestions com per exemple l'atenció al part)¹⁴⁹. Aquesta situació es tradueix en la prevalència de malalties curables greus (com el tracoma) i la desnutrició infantil¹⁵⁰.

7.3 La ciutat de San Cristóbal de las Casas

7.3.1 Un ball de noms a la capital colonial de Chiapas

El nom de San Cristóbal de las Casas, la ciutat capital de la regió de Los Altos, ha sofert també molts canvis i evolucions. En l'actualitat, els maies (tseltals i tsotsils) habitants de la zona utilitzen la denominació prehispànica *Jobel* (o *Jovel* segons la grafia hispànica, ja que en tseltal o tsotsil no s'usa la *v baixa*), que significa "terra de *zacates*" (herbes).

L'any 1528 el colonitzador espanyol Diego de Mazariegos la batejà com "Villa Real de Chiapa", quan esdevingué el centre polític-administratiu de la regió i esdevingué "Ciudad Real de Chiapa" l'any 1536, coincidint amb la seva obtenció del rang de ciutat. Durant tota la resta de l'època colonial la ciutat s'anomenà així i, alhora, era coneguda popularment com a "Chiapa de los Españoles", en oposició a "Chiapa de los Indios", que denominava la ciutat propera de Chiapa de Corzo (segons el seu nom actual). Al llarg del s. XIX es succeïren altres noms com "Villaviciosa de Chiapa" o "San Cristóbal de los Llanos de Chiapa". L'any 1829 passà a dir-se "San Cristóbal" i el 1848 s'annexà el cognom del primer bisbe resident al municipi: Fray Bartolomé de las Casas. Així pel segle XIX s'anomenava "San Cristóbal Las Casas" i passà, als anys 30 del s. XX, per un decret que eliminava els noms de sants de les

Vegeu: <http://www.diariodechiapas.com/noticias/201005095435/metropoli/hospital-de-las-culturas-primer-nosocomio-en-mexico-con-medicina-tradicional>.

¹⁴⁹ Per això existeixen diverses associacions, com la OMIECH (Organización de Médicos y Parteras Indígenas del Estado de Chiapas) que treballen per a enfortir-se com a xarxa de practicants de la medicina tradicional reconeguts, formar-se, i fer valer els seus drets davant de l'Estat. Vegeu: <http://www.medicinamaya.org/>.

¹⁵⁰ Font: INEGI 1994. *Anuario Estadístico del Estado de Chiapas, Ed. 1994*. INEGI y Gobierno del Estado de Chiapas.

ciutats a Chiapas, a dir-se "Ciudad Las Casas". Des de 1943, per petició veïnal i per decret presidencial, recuperà el seu anterior nom: San Cristóbal de las Casas, a més d'ésser encara anomenat popularment Jobel¹⁵¹ o Las Casas.

San Cristóbal fou capital de l'Estat de Chiapas des de l'annexió a Mèxic fins que foren traslladats els poders a l'actual capital, Tuxtla Gutiérrez (11 d'agost de 1892)¹⁵². Fins llavors, tots els assumptes culturals i comercials passaven per aquesta ciutat, força aïllada geogràficament fins la construcció, l'any 2005, de la via ràpida que la connecta amb Tuxtla Gutiérrez, a una hora de camí. El comunicòleg Luís Rincón, ens explica la seva experiència com a infant tuxtleco que gaudia visitant Los Altos de Chiapas per fugir de la calor de la seva ciutat natal:

"Para llegar a San Cristóbal desde Tuxtla había que recorrer durante dos horas los 82 kilómetros de una porción de la carretera Panamericana, que sinuosa y estrecha ha presentado a muchos con la muerte, cuando sus autos se salen de las curvas para bajar en picada o rodando por barrancos y desfiladeros que, en situaciones más afortunadas, embellecen el paisaje. Múltiples cruces en el camino colocadas en honor de los caídos nos recuerdan el peligro, que se crece sobre todo cuando los bancos de niebla y la lluvia se enredan entre los árboles de pinos y encinos y crean escenarios sublimes." (2007: 11)

El cas és que aquesta antiga ciutat està ubicada al bell mig d'una vall (el Valle de Jovel o Jobel, que concretament és una conca càrstica o *polje*¹⁵³), envoltada de cims i assentada sobre un territori lacustre. Tot i haver perdut la seva capitalitat, avui dia és el nucli urbà principal de la regió de Los Altos, que comprèn una sisena part de l'Estat i encara una ciutat de molta importància econòmica, turística, comercial i lúdica.

Si, com s'ha dit al començament, Chiapas és l'Estat mexicà més centreamericà, San Cristóbal és la ciutat mexicana més centreamericana. Concentra la major extensió de sostres de teules i de retaules barrocs de Mèxic. Un altre tret que crida l'atenció d'aquesta ciutat, que en els darrers anys ha assolit una població de gairebé 200.000 habitants, és la seva arquitectura diversa (amb construccions d'aire barroc, neoclàssic i fins i tot mudéjar) però sobretot caracteritzada pels teulats vermells i terrosos de cases baixes i acolorides. A més, nombrosos campanars que encapçalen esglésies de diverses èpoques de la colonització, es reparteixen per la geografia de la ciutat, marcant els centres neuràlgics dels barris que la constitueixen.

Dos enclavaments caracteritzen la geografia de la ciutat: el pujol encapçalat per l'església devota a la Verge de la Guadalupe (a l'est de la ciutat, on finalitza l'encimbellat

¹⁵¹ Font: Museu local de l'*Instituto Nacional de Antropología e Historia*.

¹⁵² Benito Artigas dins Armendáriz. *Op. cit.*: 142.

¹⁵³ Segons Ramos Maza, *Op. cit.*: 27.

carrer de Real de Guadalupe) i el "Cerro de San Cristóbal", situat a l'extrem sudoccidental del centre històric i coronat pel temple del sant patró del municipi:

"Las Casas era una ciudad de artesanos. Sólo uno o dos locales en la plaza vendían artículos manufacturados. En toda la extensión de la calle Guadalupe, que mide un kilómetro y medio de largo, se veían puestitos que vendían idénticamente las mismas cosas: alfarería, guitarras, sarapes, velas, ropa blanca, camisas, en parte traídas por los indígenas bajos y mudos que bajaban de los montes; todo lo demás era tejido o cincelado o cosido, según el caso, en los cuartitos que daban a la calle como las agencias de cambio." (GREENE (2007[1939]: 290)



Plaza de la Paz, davant de la Catedral de San Cristóbal, els dies de la Fira del 15 de setembre, diada nacional. Foto: Laura Cardús (2006)

En l'aspecte urbanístic, San Cristóbal de las Casas segueix la típica distribució de les ciutats colonials, ja que fou edificada a partir d'una plaça central, on actualment s'hi troba el Palau Municipal (ajuntament), amb una glorieta al mig que encara s'usa com a cafè on es poden escoltar concerts de marimba, un dels instruments més tradicionals de Centreamèrica. La mateixa plaça acull la catedral de la vila, amb un estil barroc centreamericà (pintada amb uns vius colors crema i granat), així com una porxada i altres punts com "La casa de la Sirena" del s. XVII i el temple de San Nicolás.

D'aquesta plaça sorgeix una artèria principal de la ciutat que queda dividida en dos segments peatonals¹⁵⁴: un que es dirigeix cap al sud, en direcció al Temple del Carmen (amb una torre mudéjar que es considera única al país), i un altre cap al nord, passant per davant de la catedral (per la Plaza de la Paz, decorada al centre amb tres grans creus de fusta blaves i negres) en direcció al mercat d'artesanies, al voltant del Templo de Santo Domingo i

¹⁵⁴ Era així en el moment de l'etnografia. En el moment d'aquesta escriptura, i a causa del desenvolupament turístic de la ciutat, el carrer comercial "Real de Guadalupe", que puja cap al turó de Guadalupe, a l'est, també s'ha convertit en un carrer peatonal o "andador".

l'església de la Caridad, que conté un famós retaule barroc i, finalment, al mercat municipal (àmpliament transitat per venedors indígenes) i la zona comercial antiga. Aquesta via s'anomenà "andador eclesiástico", però el seu nom ha anat derivant fins conèixer-se popularment com "andador turístico".

7.3.2 Distribució sociourbana de la ciutat

La ciutat es dissenyà del centre cap a la perifèria, situant als barris principals els edificis públics i les vivendes dels colons hispans (no s'aconseguí mobilitzar cap a Chiapas altres pobladors europeus, ja que aquesta província es considerava una de les més pobres de l'Imperi). A mesura que hom s'allunya del centre, es troben les zones on històricament foren desplaçats els pobladors indígenes, distribuïts per barris (relacionats amb la seva activitat i filiació política). Els barris constituïts durant l'època colonial eren: Ciudad Real (al centre, habitat per la classe benestant), El Cerrillo, Cuxtitali, Mexicanos, San Antonio, San Diego i San Felipe, poblats per "negros, mulatos, indios y naborios", així com per "castas y mestizos" (mentre que els habitants del centre es consideraven, molts anys després de la colonització, "españoles"¹⁵⁵).

La distribució dels pobladors indígenes estava relacionada amb la seva afinitat a la corona invasora. Per exemple, després d'una matança a "Chiapa de los Españoles" l'any 1524, els habitants de Zinacantán (municipi tsotsil proper a la ciutat) varen auxiliar els conqueridors contra els chamules (AUBRY, 2005: 64). La fundació de la ciutat (llavors "Villa Real" o "Ciudad Real", segons les fonts) l'any 1528 fou acceptada pels zinacantecos només, ja que la resta de la població indígena es rebel·là i es desplaçà a viure dalt dels pujols.

Poques dècades més tard, però, la protesta s'havia aplacat i es fundà el barri pluriètnic de El Cerrillo, on convisqueren tributaris de diverses ètnies (*Íbid.*: 66). Els tributaris, exclusivament indígenes, foren obligats a vestir-se d'una manera distintiva que ells intentaren dignificar incorporant al seu nou vestit alguns elements del seu passat maia. Els grups ètnics actuals es delimitaren a partir d'aquella època, així com els seus vestits ara considerats tradicionals. Així, els que s'autoanomenaven espanyols, al cap d'un parell de segles ja eren pròpiament criolls, els indígenes conviuen en barris pluriètnics i adoptaven una nova indumentària característica.

¹⁵⁵ Font: Museu local de l'INAH.

EL CENTRO		
	16 de julio	La Virgen del Carmen
	25 de julio	San Cristóbal Mártir
	4 de agosto	Santo Domingo de Guzmán
	4 de octubre	San Francisco de Asís
	21 de noviembre	La Virgen de la Caridad
	6 de diciembre	San Nicolás Tolentino
LOS BARRIOS		
Cuxtitali	2 de enero	El Dulce Nombre de Jesús
Las Piedrecitas	11 de febrero	La Virgen de Lourdes
Revolución Mexicana	1 de mayo	San José Obrero
Ojo de Agua	3 de mayo	La Elevación de la S. Cruz
La Garita	3 de mayo	La Elevación de la S. Cruz
San Felipe	11 de mayo	San Felipe Apóstol
La Explanada	13 de mayo	La Virgen de Fátima
María Auxiliadora	24 de mayo	María Auxiliadora
San Antonio	13 de junio	San Antonio de Padua
El Cerrillo	6 de agosto	La Transfiguración del Señor
Mexicanos	15 de agosto	La Asunción de la Virgen
Tlaxcala	18 de agosto	La Coronación de la Virgen
San Ramón	31 de agosto	San Ramón Nonato
La Merced	24 de septiembre	La Virgen de la Merced
La Quinta	5 de noviembre	San Martín de Porres
San Diego	13 de noviembre	San Diego de Alcalá
La Isla	22 de noviembre	Santa Cecilia Mártir
Guadalupe	12 de diciembre	La Virgen de Guadalupe
Santa Lucía	13 de diciembre	Santa Lucía Mártir
Los Pinitos	25 de diciembre	La Sagrada Familia

Listat dels barris "oficials" actuals de la ciutat (excloent les "colonias" de nova creació) i de les seves festes patronals. Veient la quantitat de festivitats en una ciutat petita, a les que se sumen els patrons extraoficials i les festes de caire nacional (com ara la diada nacional del 15 de setembre, els dies de Tots Sants a principis de novembre), i d'altres de caire religiós o comercial més generals (diada de la Guadalupe, Nadal, dia dels enamorats "Día del amor y la amistad", la fira cultural "Festival Cervantino"), podem entendre per què a San Cristóbal sempre s'està celebrant una festa a un indret o un altre, i és freqüent sentir petards, veure rues de nens i nenes disfressats, imatges religioses al carrer acompanyades de música, fires on es ven menjar... Font: Museu local de l'INAH.

7.4 Mestissos a San Cristóbal: els *coletos*

A partir de l'arribada dels espanyols amb els seus servents indígenes d'altres zones, la realitat ètnica de la ciutat es féu més complexa. En aquella època sorgeix un grup diferenciat que perdura fins l'actualitat i que es reivindiquen com els veritables pobladors de la ciutat. Aquest grup d'origen mestís, els "*coletos*"¹⁵⁶, constitueixen la classe mitja de l'actual ciutat de San Cristóbal, i conviuen amb els altres grups diferenciats: els indígenes, els "*fuereños*" (mexicans d'altres regions) i els estrangers. Entre els *coletos* hi ha, òbviament,

¹⁵⁶ Segons la conferència "Identidad Coleta" pronunciada el 23/10/06 per l'antropòleg Edgar Suika a la Facultat de Dret de la UNACH de San Cristóbal de las Casas, el nom dels "*coletos*" té orígens diversos: per les cues en que duen recollits els cabells els colons espanyols i els seus servents indígenes, per la cua dels abrics en forma de frac que vestien els conqueridors, per la forma de cua que tenien els llacs originaris que envoltaven la ciutat de San Cristóbal o, fins i tot, s'ha dit que podia tenir relació amb la cua del brau o la "*coleta*" del torero en la tauromàquia.

molta diversitat i també una autopercepció de diverses "categories", és a dir, existeixen els que es consideren "autèntics" coletos, els coletos "de barrio" (que es considera que arribaren més tard a la ciutat, i no eren habitants originaris del centre, per tant no eren descendents directes dels espanyols), i els "aspirants" a coletos. En aquest exemple podem començar a observar els processos de mestissatge i de negociació identitària en que es troben molts joves migrants d'origen indígena o mestís que duen un estil de vida urbà.

Els coletos s'identifiquen plenament amb la ciutat, com els seus autèntics i genuïns pobladors, i es reivindiquen com a població blanca (descendent dels espanyols), malgrat que hi ha una enorme diversitat fenotípica entre ells i elles. Es volen distingir per la seva manera de vestir (de tendència conservadora, polida, de colors foscos i tons pastel), per la seva valoració de la formació acadèmica (els fills i filles de les famílies que s'ho poden permetre van a estudiar a universitats de prestigi, fora de Chiapas, mentre que les universitats locals són molt transitades per joves migrants d'origen indígena, com els protagonistes d'aquesta recerca) i per la pràctica d'esports elitistes com l'hípica o el beisbol. També s'enorgulleixen de parlar un castellà més "pur" que la resta (amb l'ús del "vos" enlloc de l'"usted", per exemple), de tenir gustos, costums, plats propis (que demostren amb la toponímia dels comerços, restaurants com "El Tacoletto"...), i d'habitar una ciutat bonica i repleta d'esglésies cristianes. Malgrat tot, és inevitable percebre que els seus costums estan clarament retroalimentats per les pràctiques indígenes (per exemple en els rituals religiosos: els coletos utilitzen plantes i ornaments molt semblants als que es poden veure als altars de les cases indígenes). Els joves indígenes migrants tenen a vegades una relació ambigua amb aquesta realitat. D'una banda, es burlen de les conductes que consideren refinades i carrinclones dels coletos però, per un altre costat, s'hi emmirallen i imiten algunes de les seves pràctiques com ara la indumentària o les formes de parlar¹⁵⁷.

En l'actualitat, els coletos es reconeixen com a tals i empren terminologia pròpia per fer-ho. Malgrat tot, en la quotidianitat es poden confondre amb la resta de població de la ciutat. Val a dir que la història de la diversitat ètnica a Chiapas i a San Cristóbal en concret és tan complexa que fins i tot els termes han anat canviant de sentit. Com a exemple, la paraula "ladino", que originalment denominava els indígenes que parlaven espanyol i que havien perdut els vincles amb la seva comunitat d'origen (i que, per tant, ja no eren

¹⁵⁷ No cal dir que els joves, tant coletos com indígenes, tenen en comú una enorme influència de la cultura hegemònica mexicana a través dels mitjans de comunicació i aquesta, alhora, és influenciada per la cultura massiva estatunidenca. Per tant, trobem freqüentment en les converses juvenils l'ús d'argot i entonacions copiats de les formes de parlar dels protagonistes de les telesèries de moda (en expressions com ara "¡No manches!!!" o "¿Qué onda güey!!?").

"culturalment" indis), en l'actualitat s'empra com a sinònim de mestís (com a l'article de Jacinto Arias Sojom ja esmentat). En canvi, cal recordar que a Mèxic la majoria de població no indígena es considera mestissa (DE VOS, 1994: 196), seguint la idea de ciutadania mexicana vinculada a la "nova raça" republicana.

7.5 Nous barris a Jobel: els veïns que retornen

Podem considerar que, avui dia, es manté la distribució espacial centre-perifèria a San Cristóbal de las Casas i la corresponent jerarquització del territori de la que hem parlat. Encara ara podem dir que tot el centre de la ciutat és blanc i mestís, ja que s'hi concentren les activitats econòmiques i polítiques oficials, així com la major part dels atractius turístics i comercials per a la clientela nacional i estrangera. Tot i això, la població blanco-mestissa local ha passat a habitar els antics barris indígenes (com ara el de "El Cerrillo"), que han esdevingut barris de classe mitja (de comerciants, petits terratinents, etc.) on els indígenes només hi circulen per anar-hi a treballar (en servei domèstic, hostaleria, venda d'artesanies i aliments, recollida d'escombraries...) o a estudiar. En canvi els pobladors indígenes d'arribada més recent (al llarg de les darreres dècades, com veurem a continuació) s'han establert creant nous barris a la conurbació, més enllà de la via perifèrica (el "Periférico", la ronda que envolta el nucli urbà). Aquests barris de nova fundació (les "colonias") han adquirit noms cristians de ressonància bíblica ("Nueva Palestina", "Getzeman"....), pels motius que explicarem a continuació.

A partir de l'any 1974 s'inicià un procés d'expulsions de les comunitats indígenes rurals properes, per motius aparentment religiosos (suposadament, per l'entrada de l'evangelisme que xoca amb el catolicisme "tradicional") i polítics. Entre els anys 1930s i 1960s ja hi havia hagut un moviment de població similar, causat per conflictes de poder local als nuclis urbans indígenes i pels enfrontaments entre vessants "tradicionalistes" i "protestants". Es diu que l'any 1951 les sectes protestants (d'origen estatunidenc) arribaren als territoris indígenes portades per l'*Instituto Nacional Indigenista* i que, a partir d'aquest punt, sorgí el conflicte¹⁵⁸. Si més no, cal aprofundir en les arrels de l'aparició del protestantisme a les comunitats indígenes per entendre els enfrontaments que se'n derivaren.

¹⁵⁸ Arias dins Armendáriz, *Op. cit.*: 206.

Com bé ens descriu Cantón Delgado, d'entre les mesures polítiques de l'època post-revolucionària (anys 1920s a 1940s), constava la creació de cacicats nadius que establissin una mediació entre les comunitats i l'Estat, convertint-los en "agentes de la expansión capitalista al construirse como intermediarios, acaparadores y prestamistas en sus propias comunidades, generando un proceso de diferenciación en el interior de la comunidad indígena..."(1997: 153). En el cas de San Juan Chamula, on s'originaren les primeres expulsions, el govern modificà els criteris d'elecció d'autoritats tradicionals, imposant un grup de desenvolupadors bilingües joves que, amb el pas dels anys, anaren adquirint poder integrant-se al sistema de "cargos" i establint negocis pròspers. Així, aquests acabaren aclaparant l'autoritat oficial i tradicional. Paral·lelament, des dels anys 1930s, havien arribat a Chiapas els missioners dels Estats Units, difonent el protestantisme i la medicina "moderna", auspiciats també pel govern mexicà.

A San Juan Chamula, les conversions començaren als anys 70s, ja que fins llavors, el cacicat intern havia impedit l'entrada d'influències foranes a excepció, és clar, dels mateixos cacics imposats per l'Estat. Aquestes conversions, doncs, foren vistes com un desafiament a l'autoritat local i a la forma religiosa tradicional. Les contradiccions entre les creences protestants i les catòliques en l'àmbit tsotsil, en aquest cas, no passaven únicament per qüestions estrictament religioses, sinó que també afectarien pràctiques quotidianes com l'ús ritual molt estès del *pox* (aiguardent de producció local), ja que el protestantisme prohibeix el consum d'alcohol. La violència sorgí, per tant, entre les vessants anomenades "tradicionalistes" (que representaven els seguidors dels nous cacicats) i els nous conversos, que foren els que finalment sortiren de les seves poblacions per buscar un nou indret on establir-se.

El 1974 marca una nova època amb la primera expulsió massiva de 160 ciutadans chamulas. Al llarg dels anys, molts d'aquests tsotsils intentaren traslladar-se a la zona de la Selva, on ja hi havia anteriors colònies de migrants de Los Altos. Però aquella regió estava saturada, i als migrants s'hi afegí després l'èxode de refugiats guatemaltecs que fugien de les polítiques d'extermini indígena de la guerra civil als anys 80.

Aquests chamulas fundaren la primer colònia perifèrica a Jobel, la "Diego de Mazariegos". Entre l'any 1970 i el 1990, a causa d'aquesta emigració camp-ciutat, es multiplicà per tres la població de San Cristóbal. Fins el 2005 s'havien fundat més de 30 colònies. Aquests barris estan normalment ocupats per veïns que provenen de les mateixes comunitats d'origen i parlen la mateixa llengua (generalment tsotsil o tseltal, però també chol i d'altres). L'any 1994, arrel de l'inici de la guerra de baixa intensitat protagonitzada per

la irrupció sobre l'escena de l'Exercit Zapatista d'Alliberament Nacional (EZLN) es dona un altre moviment important de població cap a la ciutat, especialment per part d'habitants de zones assetjades per grups paramilitars.

Les expulsions, que es configuren dins el discurs oficial i el dels mitjans de comunicació hegemònics com a motivades religiosament, incorporen xocs entre les formes polítiques comunitàries i les noves formes de cacicat aparegudes al segle XX, que s'alinearen, a més, amb el partit polític dominant al govern durant la majoria d'aquest segle, el *Partido Revolucionario Institucional*, el PRI. Així veiem que el conjunt d'aquests expulsats no només són practicants del protestantisme, sinó també membres de partits de l'oposició, persones alineades amb el zapatisme o catequistes de la Diòcesi de San Cristóbal de las Casas (CANTÓN DELGADO, *Op. cit.*: 155-157 i 167). Així que podem entendre l'adopció d'aquesta religió estrangera no simplement com una forma d'aculturació, sinó com un pretext per a visibilitzar tensions i descontentaments que anaven més enllà de l'àmbit religiós i que passaven per la vivència de formes de jerarquia excloents dins les mateixes comunitats indígenes.

Dels més de 20.000 expulsats dels dels 70s ençà, tres quartes parts són chamules, tot i que també en venen de Chalchiuitán, Chanal, Chenalhó, Larraínzar, Mitontic, Tenejapa i Amatenango. La majoria d'aquests expulsats s'ubiquen a la perifèria nord de la ciutat¹⁵⁹. Es generen una sèrie de colònies noves sense regulació urbanística ("La Hormiga", "Nueva Esperanza", "Getzemaní", "Nueva Palestina", "Paraíso", "La Frontera", "La Quinta", "Santa Cruz", "San Antonio del Monte"...). De fet, es parla de "reindianització" de San Cristóbal, ja que amb l'augment del pes demogràfic d'aquests pobladors, s'incrementa també el seu poder (es funden més organitzacions), activitat econòmica urbana i ocupació territorial.

Amb tot, la població de la ciutat ha augmentat exponencialment en les darreres dècades, com es pot observar a continuació:

1970	1980	1990	1995
25.700 habitants	42.025 habitants	73.388 habitants	99.254 habitants

Augment de la població a San Cristóbal de Las Casas. Font: Plan de desarrollo urbanístico, 1997

¹⁵⁹ Vegeu mapa de les colònies d'expulsats a Cantón Delgado, *Op. cit.*: 159, i croquis a l'Annex final d'aquest document.

En l'època que tingué lloc aquesta recerca (anys 2005-2007), la població local s'estimava en uns 200.000 habitants en total. L'any 2002, segons les estadístiques de l'INEGI, la població indígena de SCLC¹⁶⁰ eren 67.100 persones (comptant majors de 5 anys que parlen almenys una llengua diferent al castellà). Finalment, les darreres dades de l'INEGI (2009) parlen d'un 40% de població indígena a San Cristóbal de las Casas, fet que converteix la ciutat en el nucli urbà amb major població indígena de tot Chiapas.

Molts d'aquests migrants indígenes treballen en oficis relacionats amb la implosió del turisme a San Cristóbal (venent artesanies, hostaleria, transport des de i a les zones rurals...). Alhora, aquest augment de població ha afavorit, com s'ha dit, l'existència de nombrosos consells de comerciants i transportistes indígenes que defensen els seus drets i activitats econòmiques.

L'organització barrial combina els elements administratius estatals que trobem a qualsevol capçalera municipal amb els càrrecs comunitaris tradicionals propis de les poblacions indígenes dels Altos de Chiapas. Així, per exemple, els homes adults (des del moment en que esdevenen pares de família), han d'anar assumint una sèrie de tasques col·lectives (construir un camí, reparar una tanca...), l'anomenat *tequio* i, a banda, són responsables periòdicament de càrrecs com ara la recaptació de fons comunitaris al barri.

El *tequio* es considerat una característica clau del funcionament de les comunitats indígenes mexicanes:

"Un aspecto importante de la organización social de los pueblos indios, que los caracteriza y contribuye a su sobrevivencia, es el trabajo comunal o servicio sin remuneración que el individuo debe realizar para el pueblo o para sus mismos vecinos, de manera voluntaria y espontánea. Este aspecto cultural recibe varias denominaciones entre los diversos pueblos y regiones, como tequio, faena o fajina.(...) realizar tareas colectivas, como empedrado de calles, aplanado de los caminos vecinales, mejoramiento material de la escuela oficial o toda aquella obra de interés comunal. Todos los hombres adultos del pueblo están obligados a participar sin falta de estos trabajos, enviar a sus hijos si algo se los impide, o pagar un peón para que los supla. Este rasgo cultural de cooperación mútua de los pueblos indios- y cuya gratuidad contradice a la misma Constitución Mexicana- ha hecho que su marginación y descapitalización seculares sean menos dramáticas." (Font: Plafó "Organización Comunal" dins el museu local de l'Institut Nacional de Antropología e Historia de San Cristóbal de Las Casas, Templo de Santo Domingo).

Tanmateix, com ens recorda Arturo Warman (2003: 234), aquest costum, tot i ser una pràctica essencial per a les comunitats marginades per les inversions públiques no és, realment, una estratègia de foment de la redistribució i la igualtat, ja que totes les unitats

¹⁶⁰ Acrònim de "San Cristóbal Las Casas".

familiars aporten el mateix volum de feina i impostos, independentment de la seva solvència.

Els barris perifèrics igualment estan atesos, en teoria, pels serveis públics municipals (aigua, llum, policia, clavegueram...), però són els que estan més infradotats d'estructures (fins al punt que cal recórrer llargues distàncies en terreny inclinat i no asfaltat per aconseguir aigua potable d'una font) i d'atenció per part del municipi. Un altre cas ben clar és el de la seguretat. Es coneix que durant els seus primers anys d'existència aquests eren els barris més perillosos de la ciutat i que, donat el cas de delictes, la policia rarament apareixia o investigava. Així, tot sovint la justícia era assumida pels propis veïns, a voltes en forma de linxaments o desterraments.

Val a dir que els conflictes interreligiosos que presumptament motivaren les primeres expulsions, segueixen vigents en el si dels nous barris, en els que conviuen seguidors de la Teologia de l'Alliberament amb els dels diversos grups protestants (Adventistes, Presbiterians, Pentecostals...) i fins i tot alguns grups d'arrel islàmica, tots amb diverses vinculacions polítiques.

7.6 L'atractiu turístic de San Cristóbal

San Cristóbal, a més de ser el centre de comerç dels productes agrícoles i artesans indígenes, té un important sector econòmic turístic. L'any 2006 la ciutat enregistra 531.313 estades turístiques en allotjaments oficials, de les quals 194.443 corresponien a turistes no mexicans¹⁶¹. L'any 2010, l'Associació d'Hotels i Motels San Cristóbal de las Casas rebé, per part del vigent president de la República Felipe Calderón, el reconeixement a la "Diversificació del Producte Turístic Mexicà" dins la categoria "Turismo de Reuniones", és a dir que també és una destinació preuada per a celebrar-hi fires i congressos.

La seva ubicació, enmig d'una vall esquixada de poblets indígenes que es poden considerar pintorescos, on hom pot visitar, amb un trajecte curt, les formes de vida aparentment tradicionals i comprar artesanies directament a les seves productores, la fan una destinació ideal per als paquets turístics de l'anomenada "Ruta Maya"¹⁶². Aquesta ruta,

¹⁶¹ Font: Secretaria de Turismo del Gobierno del estado. Dirección de Capacitación y Servicios Turísticos. [en línia, <http://datatur.sectur.gob.mx> 14/08/07].

¹⁶² Vegeu, com a il·lustració d'aquesta experiència, el curt documental "Vendemos recuerdos", de Carolina Corral Paredes (2009), a <http://vimeo.com/13504223>.

que és venuda a visitants, tant nacionals com internacionals, com un dels punts turístics forts del país, inclou també les zones arqueològiques de Palenque, Bonampak, Yakchilan, dins de Chiapas, com altres zones situades a Guatemala o a Quintana Roo i al Yucatán.

A més, el municipi ofereix tots els serveis necessaris per a que els turistes occidentals se sentin "com a casa": des d'allotjament, televisió per satèl·lit, connexions a Internet, restauració amb menús internacionals, discoteques i bars musicals, grans supermercats, serveis mèdics, cafès, petits cinemes amb cartelleres independents, centres de ioga, massatges, agències de viatges, llocs de canvi de moneda, transports de primera i un aeroport amb vols nacionals a una hora de camí. Tanmateix, San Cristóbal s'ubicà recentment en el mapa de les destinacions turístiques desitjables, ja que, com ja s'ha dit, fins no fa gaire temps era una ciutat relativament aïllada geogràficament:

"De pronto salimos del bosque y llegamos al borde de la montaña, y por debajo de nosotros vimos las luces de la ciudad: las largas hileras de calles alumbradas con luz eléctrica. Resultaba extraordinariamente dramático llegar a una ciudad como aquella, a dos mil cuatrocientos metros de altura, por una senda de mulas; una ciudad de catorce mil habitantes, con una veintena de iglesias, después de los zigzag en la ladera de las montañas, después de los precipicios y de las sendas de treinta centímetros de ancho, las subidas y las bajadas. Era como una aventura de Rider Haggard, salir tan inesperadamente del bosque frente a aquella ciudad, antaño capital de Chiapas y hogar de Las Casas, una ciudad que sólo poseía una mala carretera, impracticable en la época de las lluvias, que descendía hacia Tuxtla y la costa, y sólo una senda de mulas para el viajero que llegaba del norte." (GREENE, *Op. cit.*: 285-286)

Com bé ens descriu Graham Greene, l'any 1938 San Cristóbal estava a vuit hores per una carretereta de muntanya de la ciutat gran més propera, Tuxtla Gutiérrez. En l'actualitat, en canvi, està ben connectada amb una via ràpida cap a aquesta capital i també diverses carreteres la connecten per terra a altres municipis importants com ara Palenque, Ocosingo o Comitán.

Actualment, passejar pel centre de San Cristóbal és una experiència còmoda i atractiva per als turistes internacionals: els preus són baixos, les distàncies són curtes, les temperatures agradables (excepte durant els mesos d'hivern, quan baixen dramàticament) i l'arquitectura del lloc és pintoresca (i ha estat descrita per diversos autors com Graham Greene, Rosario Castellanos i Marcela Serrano¹⁶³). A tot això se li pot sumar l'atractiu extraordinari de l'afabilitat aparent dels seus habitants, el menjar, la música, la bellesa de l'entorn natural, l'halo misteriós i místic de les cultures ancestrals precolombines (amb el

¹⁶³ Vegeu GREENE, Graham (1939) *The Lawless Roads*. London: Penguin Classics, CASTELLANOS, Rosario (1960) *Ciudad Real*. México: Universidad Veracruzana, SERRANO, Marcela (2004) *Lo que está en mi corazón*. Barcelona: Planeta.

seu art, mites i creences). A tot plegat s'afegeix la pinzellada progressista dels projectes de cooperació, solidaritat, comerç just i protecció dels drets humans vinculats a la situació de guerra de "baixa intensitat" que pateix la zona en les darreres dècades. Això ha fet confluïr tota una sèrie d'ONGs, activistes d'arreu del país i de l'estranger i munions de "zapaturistes"¹⁶⁴ que visiten San Cristóbal cercant veure de prop els "Caracoles" zapatistes i, si és possible, al *Subcomandante* Marcos (tot i que sovint s'han de conformar amb comprar una samarreta o una postal amb la seva misteriosa mirada emmascarada).

El desenvolupament turístic de la ciutat ha anat lligat a la seva expansió poblacional i econòmica, fet que ha disparat els preus en general (i de l'habitatge en concret), la implantació de negocis per part d'empreses foranes (mexicanes o internacionals) i el *boom* de productes que estan fora de l'abast i del control de la població local. Un exemple paradigmàtic d'aquesta circumstància és el de la *Coca-Cola*. Aquesta empresa multinacional estatunidenca ha comprat una de les principals deus d'aigua de Los Altos i, a més, distribueix les seves begudes a tots els punts de l'Estat. Els cartells vermells i blancs del seu refresc més popular es troben a tots els nuclis urbans, per petits que siguin, i les aigües potables embotellades a la venda són, freqüentment, de la mateixa companyia. Irònicament, l'aigua "potable" que circula pels canals de subministre domiciliari a San Cristóbal és tot sovint font d'infeccions i els mateixos veïns prefereixen, si s'ho poden permetre, no consumir-la.

7.7 Context sociopolític actual a Chiapas: una guerra de baixa intensitat a la perifèria de la perifèria

La violència que té lloc a Chiapas no és viscuda en directe a San Cristóbal pels turistes que fan estades curtes i que, fonamentalment, segueixen les rutes marcades per les agències de viatges i pel govern de l'Estat. Tant és així, que en les dates de l'alçament de l'EZLN, mentre el *subcomandante* Marcos feia les seves primeres declaracions públiques després d'haver pres per les armes la ciutat de San Cristóbal, a la plaça principal, un guia turístic li preguntava en veu alta si us plau per quanta estona en tenien d'interrompre la circulació, ja que ell tenia un grup que havia de prosseguir amb la seva visita (segons relata una llegenda urbana molt difosa i probable).

¹⁶⁴ Aquest terme s'empra popularment a la ciutat per denominar els estrangers i forans que venen a San Cristóbal atrets pel merxandatge relacionat amb l'EZLN, però també és utilitzat per alguns investigadors socials interessats en el fenomen, com ara Xochitl Leyva, Natasha Tsagarakou entre d'altres.

D'ençà de l'alçament anomenat "neozapatista", l'1 de gener de 1994, Chiapas fou situat al mapa nacional i internacional com a "territori calent", zona de conflicte entre la guerrilla de l'*Ejército Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN) i els seus seguidors, i l'exèrcit mexicà i els grups paramilitars que li són afins. Tot i això, la ciutat de Las Casas ja fou seu, l'any 1974, del Primer Congrés Indígena, promogut per la diòcesi de San Cristóbal amb el bisbe Samuel Ruíz al capdavant. Aquesta trobada de representants de més de 300 comunitats esdevingué un acte de denúncia col·lectiva de les condicions en que vivien els pobles indígenes en relació a la tinença de la terra, el comerç, l'educació i la salut. Arrel d'aquest esdeveniment afloraren desenes de noves organitzacions sociopolítiques de caire indígena a la zona, fins a l'actualitat.

Tornant a 1994, com bé ens explica De Vos (1999), l'aixecament s'estigué madurant al llarg dels anteriors deu anys, en els quals "guerrilleros y campesinos se tomaron el tiempo para conocerse y aceptarse mutuamente en la clandestinidad de la montaña. En este largo aprendizaje, los primeros abandonaron parte de su rigidez dogmática y los segundos se transformaron de campesinos rebeldes en insurgentes con un programa de cambio político para toda la nación." L'alçament fou una sorpresa per al govern de Carlos Salinas, que acabava de signar amb els EUA i Canadà el Tractat de Lliure Comerç d'Amèrica del Nord (TLC o ALCA). L'agilització prevista del comerç internacional revertí en un control de la inflació i de l'atur (SÁNCHEZ ANDRÉS, *Op. cit.*: 68). Tanmateix aquests fenòmens anaren acompanyats de l'augment de la polarització socioeconòmica: a Mèxic l'any 1994 el 43% de la població vivia en condicions de pobresa i el 16% de pobresa extrema (*Íbid.*).

Inicialment, l'EZLN fou controlat ràpidament per l'exèrcit. Tot i així, el recolzament per part d'activistes d'arreu del món facilitat per l'impacte mediàtic d'aquesta "guerrilla postmoderna", constituïda en gran part per indígenes chiapanecs¹⁶⁵, féu que s'iniciessin les negociacions de pau. Jan de Vos (*Íbid.*) ens recorda, que el zapatisme desperta, encara avui, moltes simpaties entre els indígenes chiapanecs. Encara que molts abandonaren la causa i la lluita armada per diverses raons, les seves demandes són compartides per moltes comunitats indígenes dins i fora de Chiapas.

¹⁶⁵ Segons Varese (2006: 288), "se trata de un ejército de no menos de 2.000 indígenas, tzeltal, tzotzil, chol, tojolabal, mam y zoque con una escasa presencia de ladinos en su dirigencia...".



Posada en escena d'un ball ritual indígena a la ciutat de Mèxic davant d'un mural que representa camperols zapatistes. Font: *La Jornada* (<http://www.jornada.unam.mx>)

Els diversos governs de la República, des de 1994 fins a l'actualitat, han pretès sempre encobrir la situació de violència i les contínues violacions dels drets humans (desplaçaments, assassinats, desprotecció legal, fins la massacre de 45 indígenes tsotsils el desembre de 1997 a Acteal -Altos de Chiapas-...) que es viuen a Chiapas, que sofreixen principalment les poblacions indígenes. Per això, el discurs oficial és que a Chiapas no "passa res" (de la mateixa manera que els mitjans de comunicació mexicans van provar d'ocultar a ulls internacionals la lluita que té lloc a Oaxaca, l'estat veí, des de 2006, fins que la mort d'un jove activista estatunidenc féu saltar l'alarma¹⁶⁶).

Tanmateix, l'ambient de vigilància contínua de les activitats polítiques és tangible a Chiapas. Els visitants estrangers no poden, segons recull la Constitució, participar a cap tipus d'activitat de caire polític (mítings, manifestacions, protestes...) a Mèxic, un dels països més violents del món. Això es fa palès a San Cristóbal, on es concentra un gran nombre d'activistes nacionals i internacionals (vinguts sobretot d'EUA, Canadà, Itàlia, Grècia, l'Estat espanyol...) que han de participar amb les cares tapades en aquesta mena d'actes. A banda, qualsevol estranger que dugui a terme activitats més enllà de les estrictament turístiques, és controlat de prop per les autoritats de migració (això inclou els investigadors i

¹⁶⁶ Vegeu <http://www.narconews.com/Issue43/article2223.html>.

investigadores). A banda, la tasca dels "orejas" (confidents de la policia) és coneguda arreu, per tots els membres (siguin locals o estrangers) d'associacions i organitzacions de divers caire. Això, en una ciutat petita, en que la circulació de la informació i de les xafarderies ("los chismes") fan que la gent encara baixi la veu a l'hora de tenir certes converses als patis de casa seva i als espais públics.

Tot aquest conjunt de circumstàncies especials fa dels pobladors de San Cristóbal éssers excepcionals, concrets, testimonis i actors de primera línia d'un moment i un escenari únics i, alhora, paradigmàtics de la situació global. Els joves indígenes migrants que es troben al cor d'aquesta recerca incorporen les experiències de vida que impliquen créixer en l'ambient que s'ha descrit. Estan connectats amb el món globalitzat per mitjà del contacte amb els visitants i les tecnologies (més de la meitat de la població a Chiapas té connexió televisiva, a més de l'estesa xarxa d'Internet per satèl·lit, les ràdios, els cinemes...), però també estan arrelats a una realitat més invisibilitzada, la dels seus orígens i les seves famílies, que pren un nou sentit en ser vista amb ulls distants.

7.8 Identitat indígena? Els pobladors de San Cristóbal i les relacions de mestissatge

La distinció entre indígenes i mestissos existeix al territori de Chiapas des de la colonització. Tot i que s'hagi tractat al llarg d'aquests més de cinc segles de detectar els trets distintius d'un i altre grup, la classificació dels individus s'ha dut a terme, a la pràctica, per la negació de les característiques de l'altre. És a dir: és mestís qui no és indígena, i els indígenes són no mestissos per definició, és a dir, que teòricament la seva sang és no barrejada sinó purament d'arrel prehispanica. Per norma general, cada grup ètnic s'autodefineix en tant que "humanitat exclusiva" (BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 78). En les llengües maies, els membres de l'ètnia pròpia s'anomenen els "*winik*", les persones. Com ja hem vist a l'inici de l'apartat sobre els tsotsils, prefereixen auto-anomenarse "*batsil winik'otik*" (els homes veritables), i la seva llengua és el "*batsil k'op*", la llengua legítima o veritable.

Tanmateix és obvi que cap d'aquests dos grups ficticis (els indígenes i els mestissos) existeix essencialment i seria tècnicament impossible detectar la puresa en la seva filiació racial (RINCÓN, 2007: 18). Després de segles de contacte i de mescla, fins i tot fenotípicament costa distingir qui és indígena i qui no ho és, ja que els trets facials i corporals també s'han barrejat. Els blancs caucàsics estrangers també s'han aliat amb famílies autòctones (tant indígenes com mestisses) i per això no és estrany trobar:

"...mujeres y hombres indígenas rubios y de ojos claros, que en tanto indígenas pueden ser vistos con desprecio por ladinos morenos que tienen rasgos físicos como copia de las pinturas mayas de los señores de Bonampak¹⁶⁷." (RINCÓN, *Íbid.*)

Rincón ens fa veure com, més enllà de l'aparença externa i, fins i tot, de les pràctiques culturals (que també han estat trans-contaminades: "los indígenas van a misa a la iglesia y los ladinos buscan a curanderas indias para que les den una 'limpia'", *Op. cit.*: 20) l'element més rellevant per la classificació ètnica té a veure amb les relacions sociopolítiques i amb l'auto-adscripció:

"Sin embargo, ladinos e indígenas se identifican unos de otros, y se asignan estereotipos y prejuicios en sus relaciones, e incluso saben el grado de 'ladinización' que tiene un sujeto. Así que a un indígena que se vista con ropas occidentales, viva en la ciudad y hable un buen español, es probable que la sociedad ladina lo llame 'indio revestido', lo que ocurre generalmente cuando va escalando en su posición económica con la consecuente generación de celo y envidia, o por actitudes sociales que son identificadas por algunos ladinos con el ser indígena, me refiero a características como la terquedad, la necesidad y la brutalidad en sus reacciones y en el trato con quienes lo rodean. Pero también hay casos en que la mejora económica, un alto nivel educativo, el correcto manejo del español y la utilización de ropa occidental ayudan a borrar el pasado indígena del sujeto y su familia." (*Op. cit.*: 21)

La complexitat de les relacions interètniques en aquest context ve marcada, doncs, per tota una sèrie de dinàmiques de canvi i continuïtat relacionades amb marcadors econòmics i culturals de les famílies de procedència de l'individu, però també amb les circumstàncies vitals en les que creixi, tant volgudes com atzaroses, que passaran per les llengües que acabi parlant, els estudis o llocs de treball pels que circuli, les amistats o relacions laborals que desenvolupi, i un llarg etcètera.

En aquesta situació, el ser o esdevenir indígena és el resultat d'un seguit de circumstàncies tant concretes i individuals com àmplies i globals, i el mapa social i ètnic es va reconfigurant a mesura que els pobles indígenes s'hi incrusten de maneres variables, emprant, com ens recorda Martín Barbero¹⁶⁸ tecnologies i estratègies per controlar els símbols de la seva identitat integrada dins l'estructura productiva del capitalisme.

Com ja s'ha dit, San Cristóbal, a banda de ser l'enclavament colonial chiapanec per excel·lència, és el nucli de població amb major concentració indígena de tot Chiapas i, a més, hi conflueixen trajectes i interessos de persones d'origen molt divers. Els indígenes chiapanecs s'han vist obligats a emigrar per diverses raons, ja des d'abans de la fi de la Colònia. Com ens descriu De Vos (*Op. cit.*), la iniciativa borbònica que portà, als voltants de 1770, a "modernitzar" l'administració colonial, provocà conseqüències fatals per la majoria

¹⁶⁷ Bonampak és un dels enclavaments arqueològics d'origen maia més famosos de la zona.

¹⁶⁸ Citat a Rincón, *Op. cit.*: 90.

de pobladors indígenes de la zona (que, en aquells moments, representaven un 80% de la població). Amb la introducció de les "intendències", una nova unitat administrativa que havia de permetre una forma de control sobre les "repúbliques d'indis" (que encara gaudien d'una certa autonomia i poder indígena), s'instal·laren al cor de les capçaleres municipals oficials blancs que, a partir de llavors, gaudirien del poder de decisió i de gestió. Deixaren per a les autoritats tradicionals indígenes tot allò referent a la gestió de les celebracions religioses, que també foren modificades en pro de la introducció d'un santoral catòlic. Les terres foren alienades i considerades ermes, obligant a molts dels propietaris indígenes a treballar-les gratuïtament per als nous amos, o a exiliar-se a zones on poguessin treballar com a mossos a sou. Amb la independència l'any 1821, es perd la protecció relativa de les "Lleis d'Índies", i això situa les poblacions indígenes en la marginalitat social i econòmica que viuen, la majoria, en l'actualitat. A finals del s. XIX, es reestructurà la geografia econòmica, construint les poblacions al voltant de les noves hisendes usurpades als camperols indígenes al llarg de la Colònia. Això féu que augmentés la presència de pobladors mestissos, alguns de pocs recursos, que es convertiren en els nous cacics o comerciants de les zones, esdevenint una competència per als habitants originaris i, tot sovint, desplaçant-los.

En aquesta situació, la comunitat indígena, virtualment desarmada, es recrea, com bé ens recorda De Vos (*Íbid.*) com a condició necessària per a la supervivència de les formes més bàsiques de vida dels pobles indis, fins avui. Aquesta ha estat l'estratègia que ha permès, segons aquest autor, que els maies continuïn existint com a poblacions diferenciades, amb "*costumbres*", com ells i elles mateixes ho anomenen, que els són propis. Tanmateix, les comunitats no són ens completament autònoms ni aïllats, socioeconòmicament ni molt menys culturalment, de la resta de la societat, com defensaria Aguirre Beltrán (*Op. cit.*). Bengoa ens descriu com els indígenes "han viatjat a les ciutats amb les seves cultures" (2009: 17) i, per tant, també amb les formes comunitàries, com s'ha descrit en el cas del *tequio*. En certa manera, doncs, les colònies perifèriques urbanes són una extensió de la comunitat rural originària i el vincle amb aquesta no necessàriament es trenca. L'hàbitat indígena s'amplia seguint el *continuum* camp-ciutat, la mobilitat augmenta, així com la consciència ètnica (com ja s'ha defensat), i la comunitat es ressignifica (*Op. cit.*: 18). Molts dels habitants de les comunitats rurals tenen família a l'estranger, o a la ciutat. Amb els indígenes urbans passa el mateix: tenen familiars a les comunitats originàries, tot i que la relació amb aquests pugui ser més o menys conflictiva. Els protagonistes d'aquesta recerca en són un bon exemple, i en les descripcions etnogràfiques veurem com usen

l'audiovisual com a via de comunicació i de retorn simbòlic a la comunitat, i per reivindicar-se com a indígenes quan els és necessari.

De totes maneres, els pobles indígenes han mostrat des de sempre interès en incorporar pràctiques i tecnologies foranes, igualment que totes les altres societats. Aquest fenomen, que Pitarch (2003) anomena "infidelitat" indígena, ha permès que les formes de vida canviessin al llarg dels segles, igual que ho han fet les formes de vida mestisses. Tant Pitarch com Viveiros de Castro (citats pel primer) fan una anàlisi d'aquesta facilitat per adherir-se a idees que procedeixen de fora, que poden semblar contradictòries amb les de les seves cultures originàries. Segons aquests autors, els pobles indígenes serien "inconstants" en tant que van adoptant diferents modes de veure i viure amb molta facilitat tot i que, matisa Pitarch, aquesta curiositat no implica una identificació profunda amb els valors occidentals, que no s'acaben barrejant amb els "propis" (*Op. cit.*: 69). Una altra lectura d'aquesta presumpta infidelitat de les persones indígenes seria la capacitat per "incorporar l'altre en sí mateix", comparable, com diem, amb el discurs indigenista post-revolucionari mexicà. És a dir, la identitat mexicana moderna es definiria a partir d'una acceptació d'una sèrie de valors interessants de l'"altre" indígena tradicional. Alhora, els pobles indígenes incorporarien en la seva identitat i la seva cosmologia, els elements d'interès dels pobladors nous, d'una forma no necessàriament forçada. Un clar exemple d'aquest fenomen seria la cosmologia tzeltal que Pitarch descriu a la seva obra "Ch'ulel: Una etnografía de las almas tzeltales":

"En la representación tzeltal de la persona se distingue, desde luego, una relación recíproca con el mundo y un destino compartido con otros seres. Pero si precisamos un poco más esa relación, podemos reconocer en ella un intrincado juego de repeticiones y diferencias entre el interior del cuerpo (el corazón) y el mundo exterior en Cancú. El afuera se halla copresente en el corazón; *el extraño está dentro de uno mismo*. Aquí trataré de señalar el fuerte carácter étnico de ese otro íntimo: como las almas se caracterizan por poseer rasgos 'castellanos'." (1996: 107. La cursiva és meua.)

Més endavant en el mateix text, Pitarch ens fa veure com, dins el sistema dels *ch'iibal*, una espècie de reflex de la part immaterial de la persona a l'exterior, un paisatge o territori simbòlic on es reflecteix la pròpia ànima, també hi resideixen els avantpassats i una part de l'"altre". Els *ch'iibal* emmirallen virtualment l'estructura social i, a més, també incorporen elements pertanyents a l'alteritat castellana:

"Entre éstos figura la existencia, en principio desconcertante, de toda clase de mercancías exóticas. Entre otros objetos, las almas disponen allí de relojes, *radios, cámaras fotográficas, máquinas de escribir, grabadoras*, armas de fuego de gran potencia, aparatos para encontrar tesoros, *televisores, telégrafos, teléfonos, refrigeradores y, más recientemente, automóviles y helicópteros*. Cualquier producto nuevo del que se tenga noticia en Cancú se aparece en el *ch'iibal*. Por los sueños se sabe. El halo fabuloso de abundancia que a ojos de los indígenas envuelve el mundo castellano (lo define más bien) contagia el mundo de sus propias almas.

No es que (...) las almas se procuren esos bienes en el mismo lugar en que lo hacen los verdaderos castellanos, sino que las almas imitan, copian, los originales europeos." (*Op. cit.*: 109. La cursiva és meva).

Finalment, sempre segons Pitarch, les ànimes tseltals també incorporen una altra figura o espai, els *lab*, que corresponen a "tot allò que no és indígena" (i que, recordem-ho, també està dins la mateixa persona). Alguns individus tenen més *lab* que d'altres i, per tant, estan més o menys afectats per l'alteritat. És a dir, dins la cosmologia tseltal (que, com ja sabem, és un dels grups ètnics principals de Los Altos de Chiapas), s'incorpora complexament l'alteritat (i, en aquest cas, l'alteritat correspon a la cultura i a les persones blanques, castellanès) i, a més, una persona pot tenir, alhora, diverses identitats, en oposició de la concepció europea d'una única identitat per cada individu (*Op. cit.*: 133-134).

Segons conclou l'autor, aquesta integració de la identitat dels altres dins la pròpia per part dels indisgenes tseltals neutralitza, en certa manera, la dominació exterior en forma d'aculturació. El fet d'incorporar elements de la cultura invasora no és viscut com una negació de la pròpia cultura o de la pròpia identitat. Segons Pitarch:

"...para que la dominación pueda ser completa, el ejercicio del poder verdaderamente efectivo, (...), los signos de este control deben ser invisibles, deben calar tan profundamente en la rutina diaria y en la conciencia de los subordinados que a ojos de éstos dejen de ser 'vistos', reconocidos como tales." (*Op. cit.*: 166)

Aquest argument, hereu de les teories sobre el poder d'autors com Michel Foucault, seria tergiversat en el cas dels tseltals de Cancú (i, probablement, el de molts altres maies de Chiapas), en l'exercici d'apropiar-se, copiant-les, les formes de vida dels altres. Això també explicaria, com el mateix autor ens feia notar, aquesta "infidelitat" a cert tipus de creences i formes de fer, i la innecessitat de la idea d'una identitat (PITARCH, 2003). Tanmateix, els patrons aliens, en ser ubicats en el propi mapa mental i simbòlic, poden difícilment ésser confosos com a quelcom realment propi i "seguiran siendo reconocidos no sólo como ajenos sino como potencialmente peligrosos" (1996: 167). Aquest recurs de "posar entre parèntesi" quelcom que pot ésser perillós ens porta directament a plantejar el paper dels indisgenes com a mediadors. Segons l'autor: "Lo que debe temerse no es tanto a los otros, como lo que de los otros pueda haber entre nosotros." (*Op. cit.*: 168).

Ens interessa recuperar l'aportació de Pitarch en parlar del concepte de persona indígena tseltal. Com és evident, es dona un procés d'aculturació forçada pròpia de la situació colonial i neocolonial (que pot tenir un èxit relatiu, seguint les aportacions de Pitarch entre els maies de Cancú). Tanmateix, ens centrarem en el nivell de la identitat política que serà relacional no simplement amb l'"altre" mestís o castellà, sinó que

s'integrarà en el marc de les polítiques estatals de foment d'una idea de ciutadania. Estem parlant, doncs, de la *consciència ètnica*, i no del concepte de persona al que referia Pedro Pitarch en els seus treballs. Amb això, no voldria donar a entendre que la identitat individual i la identitat política estan en contradicció ja que, de fet, són mútuament constituents. El fet d'incorporar l'"altre" en un mateix precisament és un procés que l'individu fa en tant que vol posar en l'arena política la seva essència de manera que aquesta sigui incorporada, simultàniament, per l'"altre". Al cap i a la fi, doncs, la identitat de l'individu està íntimament lligada amb la identificació política que assumeix.

Retornem, per tant, al concepte de consciència ètnica, tal i com la descriu Miguel Alberto Bartolomé: la "manifestación ideológica del conjunto de las representaciones colectivas derivadas del sistema de relaciones interiores de un grupo étnico, las que se encuentran mediadas por la cultura compartida" (2006: 71). Per a tractar aquest aspecte vull centrar-me en els processos que podríem considerar d'*aculturació volguda* i sovint facilitada pels "brokers culturals". Jan Rus (dins *América Indígena*, 1982: 69-84) ens recorda la presència dels mediadors culturals indígenes que Eric Wolf ja havia començat a analitzar l'any 1955¹⁶⁹. L'autor percep una "esquerda" en l'aïllament de les comunitats, que permet la "intrusió de patrons culturals no indígenes" (*Op. cit.*: 77). Aquests mediadors, però, les persones amb capacitats lingüístiques i experiències "extra-comunals", han estat sempre controlats i sancionats per les autoritats indígenes. Rus ho concreta:

"El ser portavoz de la comunidad otorgaba enorme poder al que hablaba y para retener ese poder, había que demostrar (por medio de cargos religiosos, y siendo modesto con sus iguales) que seguían respetando las normas y los deseos de los otros comuneros. Sí tenía poder el mediador, pero debía disimularlo para mantenerlo." (*Íbid.*)

Els actuals *brokers* indígenes, però, ja escapen parcialment d'aquest control perquè, en bona part, són assignats pels estaments públics de l'Estat. Així, la formació de professors bilingües, agents de desenvolupament, etc., seria una forma de penetrar la cultura indígena a fi de modificar-la per controlar-la, ara des de l'hegemonia mestissa¹⁷⁰. Un clar exemple

¹⁶⁹ En caracteritzar les comunitats camperoles "corporatives" i "obertes".

¹⁷⁰ Paula López Caballero il·lustra en la seva reflexió sobre la relació entre els científics socials que han visitat Milpa Alta al llarg de tot el segle passat i els seus informants, el procés de canvi en el rol dels mediadors culturals. Primer, en el període que va entre els anys 1930s i els 1950s, la informadora principal, Luz Jiménez, aporta "matèria prima" en forma de dades i traduccions. A les dècades de 1960 i 1970 apareixen els portaveus "oficials" de la cultura indígena de cares enfora, que tenen un paper més actiu que la seva predecessora en quant a la construcció del coneixement en quant a la cultura náhuatl que representen, treballant colze a colze amb els acadèmics però, això sí, sense la possibilitat de contradir les tesis universitàries. Són legitimats com els coneixedors i transmissors de la cultura "autèntica" dins el seu grup ètnic. Ja en l'actualitat, un nou grup d'autoritats locals defensen que només és possible accedir al coneixement sobre la seva cultura vivint-la en primera persona. Per

d'això és la introducció de nous cacics indígenes pro-governamentals a mitjans del segle passat, en el procés ja descrit de canvi polític i religiós que conduí, a certes regions de Chiapas, a xocs aparentment entre catòlics i evangelistes però que enmascaraven diferències entre partits polítics i pràctiques quotidianes a les comunitats.

Podrem observar, en tractar amb més profunditat el cas que ens ocupa, com no sempre la situació és tan simple: els joves indígenes, urbans i amb formació acadèmica, estableixen un diàleg molt creatiu entre els "dos móns" en que viuen: la comunitat indígena i la societat multicultural, entre la tradició i la modernitat, sovint inventades i reinventades en pro de generar una nova identitat, basada en el que ells anomenen "la herència perduda de los abuelos" (DE VOS, 2009), però defugint, ahora, essencialismes que troben desfasats.

La identitat ètnica es construeix apropiant-se i interioritzant tota una sèrie d'elements simbòlics que s'identifiquen amb un col·lectiu en concret. Aquest col·lectiu es delimita i es distingeix gràcies a aquests *repertoris culturals interioritzats*¹⁷¹ sempre en un context històric específic, de manera que no han de ser iguals els marcadors identitaris maies en l'actualitat que al segle XIV:

"Lo 'maya', como toda identidad étnica, se construye, en cada momento histórico. A eso podemos añadir que a la definición contextual de lo maya, vivida por los sujetos sociales como un dato natural y afectivo, subyace la historia de la relación entre los mayas y los no-mayas, que influye en la 'aprehensión del *self* en situación', pero que también remite a una tradición cultural milenaria cuyas manifestaciones actuales otorgan contenido a la identificación social, aunque no remitan necesariamente al pasado de la cultura." (BARTOLOMÉ, 2006: 72)

Aquest enfocament ens permet relativitzar el concepte d'*aculturació* (forçada o voluntària) subjacent en atribucions com la "ladinización" o "kaxlanización", el "indio revestido", etc., per assumir el procés d'identificació que es desenvolupa al mateix temps que evoluciona el context històric i social. Bartolomé (*Íbid.*) emfasitza com les manifestacions identitàries no es poden valorar com a més o menys legítimes (o més o menys "autèntiques" de cert grup ètnic) ja que evolucionen i es viuen com un tot i com a pròpies per part dels actors socials. Això no exclou que aquests marcadors identitaris es puguin mobilitzar intencionalment a fi d'aconseguir beneficis polítics, sense voler caure en una perspectiva utilitarista de la identitat ètnica (que equivaldria a entendre l'adscripció com a una associació d'individus purament instrumental a fi d'aconseguir un recurs). La

això, rebutgen la possibilitat d'una teorització externa, a la vegada que s'apropien del discurs essencialista sobre l'ésser indígena que es modelà des dels estaments estatals a fi d'ubicar els náhuatls com a representants d'una cultura pura i ancestral (*Op. cit.*: 165-6).

¹⁷¹ GIMÉNEZ, Gilberto (2000) "Identidades étnicas: estado de la cuestión" dins L. Reina (coord.) *Los retos de la etnicidad*. México: CIESAS-INI-Porrúa: 28, citat per BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 72.

identitat, en resum, és un element dinàmic i entra en acció segons es configuri l'entorn. Això pot provocar que els grups s'afiliïn amb uns o altres aliats o adoptin certes pràctiques al mateix temps que el seu context es modifica, sense per això deixar de pertànyer a una certa circumscripció ètnica.

Entre els joves indígenes amb els que s'ha fet aquesta recerca, la reivindicació identitària és explícita i permanent. Mentre que alguns prefereixen no ser identificats com a indígenes o, contràriament, volen ser-ho de la forma més essencial possible, d'altres reivindiquen la necessitat d'una "nova identitat". Aquesta nova identitat proposada passaria per revisar els estereotips i apropiar-se la construcció colonial de la comunitat indígena, amb les seves divisions socials i de la construcció de les ètnies reconegudes per les declaracions universals, amb les seves fronteres polítiques, per arribar a la institució d'una comunitat ideal, el *poble maia* (DE VOS, 1999; BENGOA, 2009). Tractarem amb més profunditat aquesta qüestió tot seguit, en analitzar els processos i productes audiovisuals dels joves *videoastes* indígenes.

8/ Etnografia del vídeo indígena i el cas dels *videoastes* indígenes de la frontera sud

8.1 ¿Qué onda en San Cris?: comunicació audiovisual a "coletilandia"¹⁷² després del 1994

Les institucions indigenistes mexicanes han fet intents, al llarg de les últimes quatre dècades, d'integrar les poblacions excloses segons criteris d'adscripció ètnica. Així, pertànyer o no a una "comunitat indígena" (pertinença definida oficialment pel fet de parlar una llengua indígena) atorga a l'individu un estatus ciutadà i, per tant, una sèrie de drets i deures. Tanmateix, la definició d'algú com a indígena té implicacions polítiques, com ja s'ha explicat, i és un procés complex amb l'afegit de fenòmens tan estesos com les migracions (del camp a la ciutat, entre diversos estats del país i fins i tot a altres països, especialment als EUA) que suposen l'aparició de dinàmiques identitàries diverses. En el context de San Cristóbal de las Casas, aquest fet és molt rellevant a causa de les darreres onades de població rural indígena que han constituït les barriades perifèriques. Els nous veïns i veïnes de Jobel, com s'ha explicat, constitueixen la major concentració de població indígena de Chiapas. Molts d'aquests pobladors són joves nascuts a les comunitats de Los Altos de Chiapas que han emigrat en la seva infantesa, o bé nascuts ja en el context de la ciutat, és a dir "immigrants de segona generació"¹⁷³. Amb tot, en la seva família d'origen la identitat referencial és majoritàriament tseltal o tsotsil. Aquests i aquestes joves són la primera generació indígena amb accés a l'educació secundària i, en ocasions, superior (cal recordar que les universitats on accedeixen els indígenes a San Cristóbal són considerades "de segona categoria" i, de fet, la població mestissa tendeix a enviar els seus fills a estudiar fora de la ciutat). Així doncs, la seva socialització s'ha donat en un entorn eminentment urbà en relació (més o menys conflictiva) amb altres joves mestissos i amb alguns "*fuereños*" (persones

¹⁷² Terme apropiat del bloc del comunicòleg Leonardo Toledo (<http://coletilandia.blogspot.com/>), que fa referència als "coletos" com a habitants genèrics de San Cristóbal de las Casas.

¹⁷³ Utilitzo aquesta expressió amb reserves, ja que, segons el meu parer, té implicacions polítiques i sociològiques qüestionables en considerar que una persona nascuda en un lloc encara carrega els prejudicis referents a l'origen els seus pares, i està en permanent procés de trànsit migratori. Tanmateix la faig servir aquí en tant que entenc que és útil per descriure el cas concret que tracto.

d'altres estats mexicans) i amb estrangers. Es troben tot sovint amb dilemes o crítiques relacionades amb la seva situació identitària liminal: són considerats "*kaxlanizados*"¹⁷⁴ (en procés de mestissatge) per part de molts indígenes i blanc-mestissos. Alhora, pateixen l'estigmatització de no ésser mestissos amb totes les característiques (pel seu passat, pel seu entorn familiar, per la seva manera de parlar el castellà, per la seva realitat socioeconòmica...) i són exclosos consegüentment, en una societat on romanen els tics racistes de la societat colonial, de forma més o menys explícita.

Per a ells i elles, l'accés a les tecnologies de la informació i expressió pot esdevenir una possibilitat per posar de manifest la seva complexitat identitària i, alhora, pot ésser un escenari per reflexionar i elaborar un discurs sobre aquesta. En aquest fet se centra la present recerca i cal desgranar el context on viuen i es desenvolupen aquestes persones per comprendre'l millor.

En els darrers anys (concretament arrel del disparador de l'aixecament neozapatista¹⁷⁵ de 1994) la imatge subalternitzada dels indígenes s'ha modificat relativament per diversos motius, donant lloc a una mena de "*indigenous chic*"¹⁷⁶. Per una banda, la presència internacional a Chiapas converteix les poblacions indígenes en objecte de consum turístic. A més, provoca que les antigues expressions de racisme i exclusió siguin ara més políticament incorrectes i, per tant, menys visibles (però no necessàriament inexistent): és freqüent que els pobladors de San Cristóbal de tots els orígens t'expliquin com "*hace unos años a los indios no se les dejaba andar ni por la banqueta*", és a dir, que els feien baixar de la vorera dels carrers. Tanmateix, els prejudicis i les expressions xenòfobes són vigents, com per exemple els relacionats amb la higiene, la cura en la imatge personal i la capacitat intel·lectual. Per una altra banda, el nombre creixent de població indígena a la ciutat, i d'indígenes "educats" ha fet augmentar el contingent de personal parlant de llengües originàries en diversos serveis bàsics i institucions públiques (l'ajuntament, els hospitals, etc.). A més de tot això, com ja sabem, en el marc més ampli del continent americà també conflueixen moviments polítics pro-indígenes (que vinculen els moviments

¹⁷⁴ Terme anàleg al procés d'"acholarse" del que ens parla Bengoa (2009: 16) referint els indígenes peruans que van a viure a la ciutat de Lima, i que adopten una nova forma de vestir-se i de parlar. D'aquesta manera, com els blancs perceben que la seva transformació és parcial, els anomenen despectivament "cholos", que també implica cert caràcter tímid i poc decidit.

¹⁷⁵ Terme emprat per estudiosos del fenomen com Xóchitl Leyva i Walter Sonnleitner (2000) per a vincular-lo i distingir-lo alhora de la rebel·lió zapatista dels anys 1930s.

¹⁷⁶ Wilson i Stewart (2008: 5) apunten que els estils i les causes indígenes han pogut esdevenir una moda a Occident, és a dir que són acceptats i fins i tot adoptats frívolament per part d'algunes persones.

de base amb moviments internacionals de defensa dels drets humans i culturals) amb l'auge d'artistes i intel·lectuals indígenes, donant lloc al que coneixem com a "Emergència Indígena" (gràcies a BENGUA, 2000). Aquest procés ha vingut acompanyat per la inclusió, des de la dècada del 1990, del reconeixement dels pobles indígenes dins les Constitucions nacionals de diversos països llatinoamericans, d'entre els que es compten Mèxic, Perú i Colòmbia.

El canvi del que estem parlant s'esdevé, com dèiem, coincidint amb l'aixecament insurgent neozapatista a Chiapas. El primer comunicat radiofònic de l'Exèrcit Zapatista d'Alliberament Nacional (EZLN), el gener d'aquell any, on es manifestaven les demandes bàsiques del moviment, fou llegit en llengua tseltal a "Radio Chiapas" (TELLO, 1995: 20).

Aquest esdeveniment implicà, com ens explica Roger Bartra, un enfrontament entre les dues imatges mitificades de l'"indi primitiu":

"(Esta) mitología de las violencias primigenias coexiste, como es sabido, con el mito del buen salvaje y con el sueño de una sociedad primitiva natural desprovista de los males que ha traído la civilización moderna. Por supuesto, esta condición es tan imaginaria como la del salvaje belicoso, y ha servido como medio para concentrar todas las culpas de la violencia en la cultura industrial urbana." (1998: 9)

Per primera vegada els i les indígenes es manifestaven en l'àmbit nacional com a un grup organitzat, heterogeni, amb capacitat d'enfrontament i voluntat de defensa dels seus drets, qüestionant l'ordre social i cultural del seu país i posant en dubte:

"...la identidad nacional y la legitimidad del sistema político. Mostraron a la sociedad civil que el mito del ser del mexicano, que tanto ha contribuido a la legitimación del gobierno posrevolucionario, se estableció como una forma mítica poco coherente con el desarrollo del capitalismo occidental típico de este fin de siglo." (BARTRA, *Op. cit.*: 4)

Aquest moviment, a més, tornà a posar sobre la taula el debat sobre l'autonomia indígena (iniciat a mitjan dècada dels 70s pel Moviment Nacional Indígena) i el projectà a nivell nacional. El Moviment Zapatista d'Alliberament Nacional és una organització àmplia i complexa de caire indígena i modern alhora¹⁷⁷. Segons el seu portantveu, el Subcomandante Marcos, el 99% dels rebels zapatistes són indígenes (MUÑOZ, 2003: 16). De fet, com defensen diversos autors com Igor Ayora, el neozapatisme ha catalitzat demandes de diversos grups indígenes:

¹⁷⁷ Existeixen crítiques a l'ús de la indianitat per part d'aquest moviment com ara les expressades per Pedro Pitarch a la seva comunicació "¿Qué fue de los zapatistas?" dins el marc del seminari "Conflictos i pau en contextos indígenes i afroamericans" (Universitat de Barcelona, 10 i 11 de febrer de 2011), que remet al seu article "Los zapatistas y el arte de la ventriloquía" (2003).

"...algunos de los cuales existen como comunidades imaginadas con base a la experiencia compartida de menosprecio a sus prácticas y conocimientos culturales. Algunos grupos, por ejemplo organizaciones campesinas, negocian y dan sentido a la dirección de su lucha, enmarcando su demanda de reconocimiento en la retórica neozapatista y el neoindigenismo que han tomado fuerza a partir de 1994." (1999: 218)

Històricament es coneixen diversos casos de rebel·lions locals de les ètnies autòctones de Chiapas en contra dels colonitzadors o dels terratinents, però no s'havia donat el cas de diferents ètnies mexicanes aixecant-se de forma unitària per enfrontar les polítiques governamentals d'àmbit nacional. Les demandes neozapatistes, a més, tingueren l'especificitat de no reclamar únicament una millora de la situació dels camperols indígenes, sinó de la de tots els col·lectius exclosos per les dinàmiques sociopolítiques de les darreres dècades. Una de les característiques pròpies d'aquest moviment i que el fan especialment rellevant pel tema que ens ocupa és, precisament, l'ús que ha fet de la seva imatge a través dels mitjans de comunicació propis. Els neozapatistes són pioners en l'apropiació de les tecnologies de la comunicació i la imatge (Internet, vídeo, ràdio..) i, no en va, han estat titllats de "guerrilla postmoderna" (pel mateix Roger Bartra¹⁷⁸). La complexa campanya de marxandatge que els ha acompanyat aquest tombant de segle és un element important a considerar en relació als vincles que han establert arreu, tant a nivell local com nacional i internacional, que han resultat estratègics per a la seva resistència i que, de pas, han situat Chiapas al mapa del món global, paral·lelament a (i enfortint la idea de) l'Emergència Indígena arreu d'Amèrica.



Imatge amb un eslògan de la Radio Insurgente de l'EZLN. Font: <http://www.radioinsurgente.org>

¹⁷⁸ És un terme polèmic encunyat per Gabriel Zaid a "Chiapas, la guerrilla posmoderna" dins *Claves de razón Práctica* (1994, núm. 44, pàgs. 22-34), però també molt usat i difós per l'antropòleg.

Entre les primeres demandes zapatistes destaquen la creació d'una ràdio indígena independent¹⁷⁹, l'ensenyament obligatori des de l'educació primària fins a la universitària i el respecte a la cultura i les tradicions indígenes (HARVEY, 2000: 213). També, dins l'apartat de Compromisos i Propostes Conjunes dels Governos de l'Estat i Federal i l'EZLN, signats el 16 de febrer de 1996 en el marc dels Acords de Pau¹⁸⁰, es destaca la necessitat de garantir l'accés als mitjans de comunicació i, en concret, de crear centres de producció radiofònica i audiovisual a aquelles regions, municipis i comunitats indígenes que així ho sol·licitessin. Aquests acords han estat incomplets pels successius governs mexicans fins l'actualitat. Malgrat això, els neozapatistes han aconseguit desenvolupar autònomament els seus propis mitjans de comunicació indígenes per a les comunitats vinculades al moviment.

El que s'extreu de tot plegat és que, des d'un bon principi es considerà el control sobre els mitjans de comunicació i de representació com un element estratègic per a l'autonomia indígena. Per tant, fou una demanda pròpia d'aquests pobles indígenes organitzats, que eren ben conscients del poder que els mitjans poden tenir com a eina de control, d'estigmatització i de propaganda.

El discurs neozapatista posà especial èmfasi en la visibilització dels pobles oblidats al llarg dels segles. De fet, la seva indumentària sublimada en la imatge de la seva cara pública, el Subcomandante Marcos, amb el rostre cobert amb un passamuntanyes o bé un mocador vermell, el *paliacate*, és l'element característic que els ha permès difondre una imatge romàntica d'abast mundial. Com ells mateixos diuen:

"...fuimos y le dijimos al poderoso 'Aquí estamos!' y al país todo le gritamos 'Aquí estamos!' y a todo el mundo le gritamos 'Aquí estamos!'. Y miren lo que son las cosas porque, *para que nos vieran, nos tapamos el rostro*; para que nos nombraran, nos negamos el nombre; apostamos el presente para tener futuro; y para vivir... morimos."¹⁸¹ (Les cursives són meves).

El mapa social i polític de Chiapas és molt complex i, òbviament, no es pot explicar i reduir tot a la lluita neozapatista. Tanmateix, tal i com assenyala Faye Ginsburg¹⁸², és important comprendre la relació entre l'apropiació dels mitjans de comunicació per part dels pobles indígenes i l'existència de moviments de resistència i d'autodeterminació. De fet,

¹⁷⁹ El novembre de 2004, 10 anys després d'aquestes peticions, s'inaugurà la primera ràdio zapatista a Internet, que es pot sintonitzar a <http://www.radioinsurgente.org>.

¹⁸⁰ Coneguts com "Acuerdos de San Andrés", es poden consultar al web de l'EZLN, http://www.ezln.org/san_andres/index.html.

¹⁸¹ Subcomandante Insurgente Marcos, comunicat del 17 de març de 1995. Es pot consultar en línia a <http://palabra.ezln.org.mx/>.

¹⁸² Citada a Turner (1992: 25).

totes les altres organitzacions sociopolítiques i culturals amb les que he treballat a Chiapas es defineixen sempre en relació als plantejaments neozapatistes (a favor, en contra, al costat...). És a dir, una de les primeres qüestions a tenir present a l'hora de comprendre el mapa organitzatiu d'aquesta regió és com es posiciona cada entitat sobre les postures d'aquesta "guerrilla postmoderna". Com veurem més avall, això no exclou els projectes de vídeo indígena.



Base zapatista enmascarat al *Caracol* d'Oventic (Altos de Chiapas), davant d'un mural amb la imatge d'Emiliano Zapata Font: *La Jornada* (<http://www.jornada.unam.mx>)

8.2 Vídeo indígena: autopercepció, reflexivitat i difusió d'identitats complexes

Amb el temps, el dret a la pròpia representació i comunicació s'ha anat incorporant a les reivindicacions indígenes i, com ja hem explicat, també s'inclogueren entre les reclamacions vinculades a l'aixecament zapatista de 1994. Els governs de Chiapas i de la República mexicana es comprometeren, amb la signatura dels *Acuerdos de San Andrés* (fruit dels diàlegs de pau amb l'EZLN i recordem que incomplets fins al moment), a transferir els *Centros de Vídeo Indígena*, amb la seva infraestructura i els seus recursos, a les comunitats indígenes. Precisament l'any 1994 s'inaugurava el CVI a Oaxaca (PROPIOS, *Op. cit.*: 581), on es començaren a impartir cursos i a oferir recolzament en la postproducció a diverses organitzacions indígenes. L'existència d'aquests recursos permeté, en el seu moment, que quedés un testimoni audiovisual de l'art, les problemàtiques, les tradicions i els punts de vista d'alguns pobles indígenes mexicans. El mateix any 1994 se celebrà el *Primer Encuentro*

Interamericano de Videoastas Indígenas, organitzat per l'INI a la ciutat de Tlaxcala, al centre del país.

Totes aquestes iniciatives, a nivell nacional, anaven de la mà del que s'anava esdevenint als països veïns i a nivell continental, amb la constitució, l'any 1985, de la *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)* i d'altres plans nacionals sobre comunicació i pobles indígenes com ara, els més paradigmàtics, el cas equatorià i el bolivià.

Tornant a Oaxaca, no podem deixar d'esmentar una de les organitzacions més rellevants en l'actualitat del vídeo indígena a Mèxic: *Ojo de Agua Comunicación A.C.* Aquesta iniciativa sorgí l'any 1998 a partir de la dissolució del CVI governamental (que, com podem veure, tingué una vida molt curta), fet que donà als seus participants una base sòlida pel que fa a recursos i professionalització. Tanmateix es troben en l'actualitat amb les mateixes problemàtiques que les organitzacions independents (i que foren expressades ja a les conclusions del Festival del CLACPI a Xile): problemes amb la distribució de les pel·lícules i també les qüestions relacionades amb l'autonomia política i ideològica respecte dels governs. *Ojo de Agua* té un paper molt actiu dins les activitats del CLACPI i s'encarregà de l'organització del Festival de l'any 2006.

Un exemple clau, ara per al cas de Chiapas, per entendre el paisatge audiovisual indígena mexicà es el *Chiapas Media Project (Promedios de Comunicación Comunitaria)*, considerat un dels projectes més rellevants i consolidats a l'Amèrica Llatina (SALAZAR i CÓRDOVA, 2008: 51). *Promedios* treballa des de l'any 1998 a les comunitats indígenes neozapatistes en resistència¹⁸³ per a capacitar-les i dotar-les de mitjans de comunicació, amb l'objectiu que aquestes comunitats acabin autogestionant-los autònomament. Aquesta és una iniciativa que neix vinculada al neozapatisme i que, segons els seus portants, té com a objectiu el que els formadors externs acabin essent prescindibles i es puguin retirar de les tasques de capacitació i manteniment tecnològic, havent transferit completament el control sobre els mitjans als comunicadors i comunicadores indígenes. Fins al moment han aconseguit formar molts *videoastes* (els anomenen *camarógrafos*, són sobretot homes), seleccionats per a les seves comunitats a fi d'esdevenir comunicadors socials. La tasca dels *camarógrafos* és enregistrar en vídeo els esdeveniments importants que tenen lloc a les comunitats i als Caracoles (des de les successions de càrrecs polítics passant pels partits de bàsquet), treballar com a corresponsals en els actes externs que els afecten (mítings,

¹⁸³ Cal destacar que *Promedios* no treballa únicament a Chiapas sinó que també ho fa amb organitzacions camperoles a l'estat veí de Guerrero.

manifestacions) i, finalment, realitzar documentals amb finalitats pedagògiques (internes) i, sobretot, de denúncia i sensibilització (per a una audiència més àmplia).



"Mujeres jaguar", camerògrafes zapatistes al *Caracol* de Morelia.
Foto cedida per Paco Vázquez (*Chiapas Media Project*)

Els i les mateixos zapatistes són plenament conscients de la importància de tenir els seus propis *videoastes* i saben fins a quin punt el fet de poder filmar, per exemple, l'agressió d'un militar envers una persona de la comunitat, o bé enregistrar una mala pràctica d'una autoritat local, o fer un vídeo promocional de la cooperativa cafetera pot canviar les seves vides¹⁸⁴.

Promedios es financia per mitjà d'aportacions de la solidaritat internacional (fundacions, ONG, donacions anònimes, especialment provenint dels EUA) i s'encarrega de les aportacions i el manteniment de la tecnologia a les comunitats de tot Chiapas, no només en el terreny audiovisual sinó també en la ràdio i la xarxa d'Internet. Des de la seva fundació, aquesta organització ha treballat colze amb colze amb *Ojo de Agua* de Oaxaca, que són un dels principals emissors de personal de formació per als projectes de vídeo indígena al sud del país. *Promedios* és una de les organitzacions amb més mitjans de la zona, amb major producció i sobretot, una enorme capacitat de difusió a l'estranger, sigui a universitats, festivals, etc. Els vídeos produïts per indígenes zapatistes han guanyat diversos premis arreu del món.

Existeixen d'altres experiències semblants, no tan clarament polititzades, a la regió. Vaig tenir l'oportunitat de conèixer la tasca i alguns membres de la *Red de Comunicadores Boca de Polen*, que treballen en tots els àmbits de la comunicació social (vídeo, ràdio,

¹⁸⁴ Faig aquesta afirmació en base a converses mantingudes amb membres de *Promedios* i amb *camerògrafs* zapatistes.

premsa escrita...) amb membres de comunitats indígenes de diversa filiació política i religiosa. Es pretén que les tasques dels seus grups de comunicació vagin sempre en el sentit d'impactar les audiències internes, no es pensen per a públics forans. L'elaboració de productes comunicatius pensats per audiències externes és, per tant, minoritària, tot i que sí que existeixen experiències com la transmissió de càpsules de ràdio en una emissora de la Ciutat de Mèxic. La seva feina no és en la clandestinitat, com en el cas de *Promedios*, però això no vol dir que sigui fàcil ni apolítica. Dins de *Boca de Polen* es posa especial èmfasi en que els comunicadors i comunicadores del projecte no es desvinculin de la seva vida comunitària ni de les seves tasques originals (si són, per exemple, camperols, com en la majoria dels casos). Tanmateix els coordinadors del projecte manifesten la dificultat d'aconseguir que la implicació dels comunicadors sigui continuada, especialment en el cas de les dones. A més, es troben (i això és un problema comú a la majoria d'iniciatives semblants) amb grans dificultats econòmiques i infraestructurals per dur a terme els seus projectes, que no són productius materialment parlant, ni tenen resultats evidents a curt termini.

Aquestes no són les úniques iniciatives existents a la regió, però són les més rellevants a l'hora d'entendre el que descriuré seguidament.

8.3 El cas del PVIFS: investigació, col·laboració i videoproducció

El *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur* (PVIFS) sorgeix en la mateixa època que la resta (finals dels anys 1990). Es tracta de la iniciativa de dos acadèmics: una antropòloga social mexicana, Xóchitl Leyva, que havia treballat durant anys amb diverses organitzacions indígenes chiapanèques i ha realitzat investigacions en el context del neozapatisme; i un antropòleg visual alemany, Axel Köhler, llicenciat a la Universitat de Berlín i doctorat a la de Manchester, igual que la seva col·lega Leyva, i amb experiència de camp a la selva congoleesa. Ambdós estaven interessats en treballar amb organitzacions indígenes a Chiapas i eren conscients de la importància i la creixent demanda de producció audiovisual per part d'aquestes. També s'adonaren que existia un ampli sector de comunitats i organitzacions que quedaven fora de l'abast de *Promedios*, la iniciativa més àmplia i potent que existeix a la regió, pel fet de no estar vinculades a la xarxa de resistència zapatista (malgrat que, en molts aspectes, poden estar aliniades ideològicament amb aquesta). Per aquestes raons, amb el recolzament de les institucions acadèmiques on estan

vinculats¹⁸⁵, posaren en funcionament un projecte de vídeo indígena amb una vessant acadèmica, no només política i social.

L'especificitat del projecte es basava en que pretenia posar en pràctica l'antropologia compartida i col·laborativa, és a dir, que tant els interessos acadèmics com les demandes i necessitats de les organitzacions es trobessin en el procés de producció audiovisual. Així sorgí la primera idea del PVIFS, que tenia com a principal objectiu

"...contribuir a que los pueblos, las organizaciones y las comunidades indígenas de Chiapas y del Sur de México cuenten con mejores recursos técnicos y humanos que les permitan alcanzar los objetivos de sus agendas sociales e impulsar la creación de 'multiplicadores' o 'videoastas populares' capaces de promover nuevas políticas culturales." (segons els coordinadors, extret del Fullletó de presentació de l'Edició Especial I-II-III, p.6).

Els altres objectius explícits d'aquest projecte eren els següents:

- Contribuir al procés de traducció a mitjans audiovisuals *les demandes* dels pobles indígenes de Chiapas i del sud de Mèxic.
- Contribuir a la creació d'espais novedosos *que enforteixin els projectes* educatius, productius i comercials de les organitzacions i comunitats indígenes implicades.
- *Beneficiar*, amb noves formes de difusió i educació audiovisual, *a comunitats* marginades i amb alts graus d'analfabetisme.
- Obrir, per mitjà de la capacitació, *nous horitzons i perspectives de vida* entre els indígenes així com noves perspectives professionals entre els acadèmics involucrats.
- Permetre als acadèmics discutir les seves agendes de treball amb els indígenes implicats al projecte i viceversa, per així *establir una agenda comú* basada en responsabilitats compartides i respecte mutu.
- Contribuir a l'establiment d'una '*cultura de vídeo indígena*' basada en la història cultural i política dels pobles originals de la Frontera Sud [de Mèxic].

¹⁸⁵ El CIESAS, Centro Superior de Estudios Superiores en Antropología Social, una institució altament reputada a nivell nacional, en la seva seu de la Unidad Sureste a San Cristóbal de las Casas, de la qual la Dra. Xóchitl Leyva és investigadora i professora; i el CESMECA, Centro de Estudios Superiores sobre México y Centro América, una institució local que depèn de la UNICACH (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas), amb molta reputació en estudis socials pels seus professors d'alt nivell (Andrés Fàbregas Puig, Mercedes Olivera...) del qual forma part del cos de professorat i investigadors el Dr. Axel Köhler. Ambdós centres foren els hostes que m'acolliren acadèmicament en les principals estades a Chiapas, primer al CIESAS en categoria de *Estudiante Huésped* (2005), i després al CESMECA, com a *Investigadora Huésped* (2006-2007).

- Contribuir a que aquesta [cultura de vídeo indígena] passi a formar part de les identitats contemporànies indígenes i mestisses i impulsi la comunicació intercultural, pluriètnica i democràtica.¹⁸⁶

Què distingiria, doncs, el PVIFS de la resta dels projectes de promoció del vídeo indígena que existeixen al sud de Mèxic?

Primer, el PVIFS pren una perspectiva acadèmica i l'objectiu de treballar des del punt de vista de la investigació col·laborativa. Es tracta d'una iniciativa d'antropòlegs que tenen, com ells mateixos afirmen, la voluntat de

...“encontrar puntos de contacto entre sus investigaciones y las necesidades de educación, autodeterminación y resistencia cultural de las comunidades indígenas.” (Com recullen al Fulletó de presentació esmentat, p. 6, citant a l'antropòleg guatemalenc Carlos Flores, 1998).

A més d'una vessant clarament política i no governamental, tal i com hem vist als seus objectius, el PVIFS es definia com un projecte que no només pretenia promoure la realització de documents audiovisuals de denúncia, sinó que també se centrava en estimular la creació artística. És a dir, els materials produïts no només es valoraven pels seus continguts sinó per la seva qualitat tècnica i estètica. Com bé defineix una de les seves impulsores, Xóchitl Leyva:

“...todos somos súper políticos pero tenemos también aspiraciones culturales artísticas, demandas culturales de una estética... (...) ...no solamente nos interesa que tengan un reclamo político sino que nos interesa mucho que haya una propuesta estética porque creemos que los pueblos indígenas tienen también formas de belleza (...)”¹⁸⁷

Malgrat això, es prima el fet que les realitzacions dels *videoastes* indígenes que foren capacitats en el PVIFS siguin significatives per a les comunitats i organitzacions a les que pertanyen. És a dir, no es tenia inicialment la voluntat de recolzar la carrera individual de *videoastes* indígenes, sinó que les seves produccions servissin per difondre veus i formes de veure col·lectives.

Per això, l'any 2000, decidiren convocar un espai de formació que batejaren amb el nom de *Diplomado en Antropología Audiovisual con Especialización en Derechos Indígenas* (DAV). Aquest curs tingué una durada de tres mesos, es finançà amb dificultat amb el suport

¹⁸⁶ Extret del web del PVIFS (<http://sureste.ciesas.edu.mx/Proyectos/PVIFS/espanol/pvifs.html>) l'any 2004. Original en castellà. La cursiva és meua.

¹⁸⁷ De l'entrevista realitzada el 5 de març de 2005.

de diverses institucions governamentals i acadèmiques (Universitat de Florida Gainesville, Granada Centre de la Universitat de Manchester, *Instituto Nacional Indigenista*...) ja que el CIESAS, seu del DAV, només pogué aportar la infraestructura (i, més tard, amb la consolidació del PVIFS, una petita àrea audiovisual per al registre i l'edició de vídeo). Aquesta capacitació s'adreçà a persones indígenes que fossin membres actius d'organitzacions i sense experiència prèvia en treballar amb vídeo. Es demanà als candidats i candidates que presentessin un projecte de vídeo avalat per la seva organització. És a dir que, com ja hem comentat, la vinculació comunitària i organitzativa dels futurs *videoastes* es constituïa com un criteri decisiu i, probablement, aquest fet també s'associava, com veurem més endavant, a la indianitat d'aquests joves candidats i candidates.

Les 21 persones que originalment foren capacitades al DAV provenien d'organitzacions socials de base radicades als Altos de Chiapas, la Selva i les Valls de Comitán (Unión de Ejidos Agua Azul, Unidad de Escritores Mayas y Zoques, Organización de Médicos y Parteras Indígenas del Estado de Chiapas, *K'inal Antz'etik*, Comité de Derechos Humanos Fray Pedro Lorenzo de la Nada, COLEM...¹⁸⁸). Els grups ètnics dominants foren els tseltsils i tsotsils (els més presents a Los Altos, on es desenvolupava la formació). Dels 21 estudiants només 4 eren dones.

Les motivacions dels *videoastes* en formació que participaren al DAV eren diverses. En general es destacà la importància de fer circular la informació entre les comunitats i de construir una memòria històrica dels pobles i les organitzacions indígenes. Això, amb la finalitat de que les següents generacions tinguessin referències positives de la vida comunitària, i no es fixessin només en els models *kaxlanes* (és a dir, blanc-mestissos)¹⁸⁹.

Algunes de les motivacions eren, segons les seves paraules:

"Queremos crear nuestra propia historia de comunicación. No queremos que lleguen a tomar fotos y no vuelvan más." (G., *videoasta* del DAV)

"No sólo ver las imágenes de TV, que son totalmente absurdas para nosotros los indígenas."

"Que pueda quedar como testimonio de un pueblo". (H., *videoasta* del DAV)

¹⁸⁸ Vegeu la relació completa d'organitzacions i institucions vinculades al PVIFS al seu lloc web.

¹⁸⁹ Comentaris extrets de les entrevistes filmades en el marc del DAV l'any 2000.

"Hay muchas cosas que son impuestas." "Para los que vienen atrás no queda una buena historia, para ellos todo lo agarran del sistema que estamos viviendo, no de nuestros padres y nuestros abuelos, cómo estaban organizados..." (A., *videoasta* del DAV)

Dins el curs els i les estudiants van aprendre les tècniques bàsiques per a elaborar un vídeo (guió, enregistrament d'imatge i so, edició, post-producció...) i també vingueren experts d'altres projectes d'arreu de Mèxic (com per exemple d'*Ojo de Agua*, de Oaxaca) a donar xerrades sobre antropologia visual, vídeo indígena,... Els i les alumnes gaudiren, a més, d'un mòdul pràctic del qual resultaren diverses vídeo-produccions elaborades en equip.

D'entre els estudiants del DAV, uns 5 o 6 continuen actualment amb les seves tasques com a *videoastes*. Donades les limitacions tècniques i les circumstàncies econòmiques que viuen les persones indígenes a Mèxic en general, i a Chiapas en concret, aquest assoliment es pot considerar un èxit. Molts altres dels i de les participants abandonaren les tasques de comunicació i alguns, fins i tot, emigraren fora de Chiapas.

Alguns dels que han seguit essent *videoastes* només han fet un ús puntual del PVIFS, com a recolzament de treballs específics. D'altres hi ha tingut un contacte més freqüent i, de fet, han acabat esdevenint peces clau del PVIFS i d'iniciatives posteriors. El cas de P.D. és destacable ja que, essent un dels membres més joves que participà al DAV (hi arribà amb 17 anys), ha continuat amb la seva capacitació fins a esdevenir en un co-coordinador del PVIFS, encarregant-se de formació tècnica d'altres *videoastes*. P.D. fou una persona clau i l'únic indígena al càrrec del projecte. Al llarg de la seva història dins del PVIFS es trobà en la dicotomia entre les seves aspiracions personals, artístiques i professionals (ja que ha participat en diversos festivals, ha guanyat premis i reconeixements internacionals) i el compromís amb el treball col·lectiu del PVIFS. La història de P.D. fou paral·lela a la del PVIFS, ja que la dissolució del projecte, als voltants de l'any 2009, coincidí amb l'inici d'una carrera independent d'aquest cineasta que havia rebut finançament dels EUA en forma de beques i ajuts per convertir algunes de les seves produccions al format 35 mm (cinema). P.D. seguí amb les seves produccions sobre la realitat dels joves indígenes migrants a la ciutat (com ell mateix) però alhora fundà, amb col·legues indígenes i mestissos de la ciutat de San Cristóbal de las Casas, la primera escola de cine i vídeo indígena, "Mundos Inéditos".

En la meua primera estada a Chiapas vaig poder assistir a l'acte de presentació de l'últim treball d'aquest *videoasta*, anomenat "Canción de nuestra tierra", un treball sobre els músics tradicionals de Zinacantán, la seva població natal, acompanyat d'una exposició fotogràfica. L'acte es desenvolupà a una sala d'exposicions del barri més bohemí de San Cristóbal de las Casas, i es projectà el vídeo a la paret del carrer. Entre el públic hi havia la família i membres de la comunitat d'origen de P.D., recognoscibles (especialment les dones) per la seva indumentària tradicional tsotsil. P.D. nasqué en el marc d'aquesta comunitat rural i els seus pares migraren a la ciutat quan ell era encara un infant, en el marc de les expulsions per motius religiosos (arrel de la implantació de diverses sectes protestants) que tingueren lloc a los Altos de Chiapas als anys 1980s. Aquest *videoasta* retornà per primer cop a Zinacantán en començar la seva formació audiovisual, amb el pretext de realitzar el seu primer projecte filmant la tradició del "Dia de Muertos". Segons ell mateix explica, aquesta feina li permeté reconnectar amb la seva família d'origen, concretament amb el seu avi, amb qui havia perdut el contacte. La seva filmació comptà amb la col·laboració de diversos ancians del poble, i té una clara visió conservacionista dels costums indígenes. El seu següent treball, presentat en aquella ocasió, tenia com a objectiu, segons les seves mateixes paraules,

"... hacer una consciencia de por qué nadie quiere aprender, qué va a pasar después cuando estos señores ya no estén. (...) Esperamos que a través de las proyecciones en las comunidades salga un poquito de interés entre los jóvenes que quieran seguir aprendiendo y continuando esta música. Sería tristísimo si se pierde, para mi es una música muy valiosa y que se ha conservado."¹⁹⁰

A la presentació assistiren també, a més d'un ampli i divers públic de San Cristóbal, els músics *zinacantecos* protagonistes del vídeo, que habillats amb les seves vestimentes tradicionals, amenitzaren la vetllada tocant cançons tsotsils. Tant la família com els músics havien visionat prèviament el vídeo que estava essent presentat en societat. En P.D., com molts altres *videoastes*, practica el principi de mostrar les produccions als grups protagonistes abans de mostrar-los a altres audiències. Tanmateix, per aquestes persones, venir a un acte a San Cristóbal tenia una significació especial. Zinacantán ha competit històricament amb Jobel en capitalitat tradicional de la zona. Segons es diu, un conflicte per l'aigua tragué importància econòmica a Zinacantán i inaugurà una rivalitat entre els dos pobles. Per això, el fet que els habitants de San Cristóbal valoressin la realitat de Zinacantán era inaudit i motiu d'orgull.

¹⁹⁰ De l'entrevista realitzada al CIESAS (16/02/2005).

L'activitat conclougué amb la presentació, al carrer, de la realització, que fou visionada per una audiència d'allò més diversa: turistes, *coletos*, europeus, *chilangos*¹⁹¹, professors, *videoastes*, nens del carrer...



El públic visionant "Canción de nuestra tierra". Foto: Laura Cardús (2005)

Sota el risc de perdre el fil argumental, no puc deixar d'explicar el que, dos anys més tard, el desembre de 2006, es podria considerar el "partit de tornada", és a dir, la situació inversa. Aquest exemple em sembla prou rellevant per entendre la posada en escena de la seva indianitat que aquests joves desenvolupen en el seu context immediat, per això n'incloc una exposició detallada.

Vam assistir un grup de pobladors *sancristobalenses* a un concert de rock a Zinacantán. Concretament, es tractava de la presentació del darrer disc del grup "Sak Tzevul" (llampec blanc, en llengua tsotsil), un esdeveniment cultural important que cap dels *videoastes* de l'entorn del PVIFS no es pensava perdre. El programa del concert incloïa, a més, la participació d'un grup de joves músics amateurs de San Juan Chamula, l'altra capçalera tsotsil més important de Los Altos, així com l'actuació d'un grup d'ancians músics tradicionals tsotsils, aquest cop vinguts del municipi de San Andrés Duraznal. Ens van convidar formalment mitjançant la següent carta:

¹⁹¹ Gentilici popular dels procedents de la Ciutat de Mèxic.

Zinacantan, Chiapas a 03 de diciembre de 2006.

Asunto: invitación para la presentación
del disco Mu'k ta Sotz'.



AMIGOS, COLABORADORES, INSTITUCIONES INTERESADAS, COMUNIDAD ARTÍSTICA, PROMOTORES CULTURALES, ORGANIZACIONES CIVILES, AUTORIDADES CIVILES Y TRADICIONALES, PUBLICO EN GENERAL.

PRESENTE.

Por este medio el grupo de Música Sak Tzevul tiene el honor de invitar a Usted y a la institución que representa.

Para acudir al festival de presentación del disco Muk' ta Sotz' (Gran Murciélago) acto que se realizara en la plaza central de Zinacantan, el día viernes 8 de diciembre a partir de las 4:00 de la tarde.

En el cual participaran jóvenes de San Juan Chamula, músicos tradicionales de San Andrés Duraznal, grupo Vientos Culturales y organizaciones de la sociedad civil.

Agradecemos de antemano su atenta participación en dicho evento para el fortalecimiento de la cultura de nuestros pueblos.

L'escenari estava instal·lat a la plaça principal de la capçalera municipal, davant de l'església i al costat del camp de bàsquet. Era una tarda freda com és freqüent a l'hivern de Los Altos, i ben aviat es començaren a servir brous i begudes alcohòliques. L'escenari donava

l'esquena a la plaça i a l'edifici de l'Ajuntament que estava decorat amb llums de Nadal. Altres llums acabaven de decorar l'escena: una creu lluminosa al capdamunt amb els colors de la bandera mexicana, verd, vermell i blanc, en la seva versió més fluorescent. A la creu s'hi podia llegir, en vertical "Viva Chiapas" i, en horitzontal, "San Lorenzo de Zinacantán" (el nom complet del municipi). Altres llumetes guarnien la plaça en aquest vespre pre-nadalenc. De fons, se sentien les cançons comercials de moda, interpretades per un teclista en un petit escenari a la porta de l'església. I és que, a més de celebrar-se l'estrena del darrer disc del grup "Sak Tzevul", es commemorava el dia de la Verge de la Inmaculada Concepció, i també una altra verge local (la de Juipilas). Un "virginazo", com va dir algú.

A la mateixa plaça, al costat oposat de l'església, hi vivia la família del líder del grup musical i artífex del festival, el vocalista i cantant D.M.. Les dones d'aquella casa reberen a la comitiva que aquell dia arribàrem de San Cristóbal per presenciar l'esdeveniment. Érem un grup nombrós que havíem arribat en un parell de vehicles des de la ciutat veïna, compost sobretot per comunicadors indígenes i tres antropòlegs forans. Nosaltres erem els antropòlegs de torn que tota família chiapaneca, segons l'acudit, ha d'incorporar ("la familia chiapaneca tradicional tiene: los papás, los hijos, el antropólogo y el tope¹⁹²").

A l'entrada de la casa hi havia un cúmul d'instruments musicals moderns i caixes. A la següent estança havien muntat un altar a les verges corresponents, amb les seves espelmes, imatges, ninots, pinassa, flors... i al davant hi havia tres ancians vestits amb la indumentària tradicional tsotsil (roba de cotó blanca, pantalons fins a sota el genoll, una camisa de tela de sac, barret de palla amb ales i cintes de colors). Els músics de San Andrés Duraznal, ens van dir, estaven assajant amb els seus tambors i bevent *pox*, l'aiguardent tradicional de Los Altos de Chiapas, que es fabrica a diverses localitats amb variants autòctones.

Més endins hi havia un distribuïdor gran, com una sala d'estar, amb tres sofàs i un arbre de Nadal amb desenes de boles, llums i música interminable (totes les nades universals, una darrera de l'altra, no paraven de sonar per sota la música dels senyors de Duraznal). Una de les parets de l'estança era una divisió fabricada amb canya de bambú (*carrizos*, segons el seu nom mexicà), que separava la cuina. El tabic tenia uns finestrals que deixaven veure què hi passava a dins. La petita cuina tenia uns fogons, una taula gran, prestatges i armaris amb tot tipus de pots, sacs, ampolles. A la taula estaven dinant diversos dels *videoastes* i altres coneguts. També hi havia la mare de la família i algunes veïnes anant

¹⁹² Els "topes" són les alces de ciment que es posen travessant carrers i carreteres per limitar la velocitat dels vehicles, especialment a les rectes i baixades, a fi d'evitar els accidents de trànsit.

amunt i avall, servint brou de pollastre, aigua d'orxata, fregant plats (al safareig a l'aire lliure) i espantant els tres gossos que seguien l'olor de pollastre amunt i avall. Des de la cuina es podia sortir per una porta a les cases dels veïns, a través dels passadissos exteriors i patis, o també al propi pati de la casa, que també comunicava amb la sala d'estar, i que tenia diversos safareigs, animals (gallines, sobretot) i un passadís que comunicava amb la construcció que servia de lavabo i, suposo, amb les altres cambres.

Allà vam trobar diversos coneguts, com ara la filla del D.M., un bebè preciós de cabell rinxolat. Al cap d'una estona tant la nena com la seva mare (una jove de cabells arrissats i ulls clars, amb tatuatges estratègics molt ben fets a la "Rana Roja", el local de tatuatges més prestigiós de San Cristóbal, és a dir, l'encarnació de la imatge més llunyana possible de l'estereotip indígena), es vestiren amb el vestit tradicional de les dones de Zinacantán: amb la seva capa negra, blava, violeta, brillant, la brusa brodada i les faldilles de llana amb els mateixos colors.

Dins la casa, una senyora, una veïna, em convidà a veure el seu altar, que havia muntat per la verge de Juipilas. Em va dir: "Venga, si quiere hacer fotos" (assumint potser que això és el que ens interessa fer als estrangers). La sala d'estar de casa seva era una estança àmplia amb finestrals que donaven a la plaça principal. Allà hi havia només un parell de sofàs, en un d'ells una velleta dormint mig recolzada de costat. També hi havia el gran altar, amb el terra de rajoles ple de pinassa.

Vam poder menjar alguna cosa, tot xerrant amb el P.D. que acabava de tornar del festival de cinema i vídeo dels pobles nadius americans a Nova York. També ens mostrà la seva flamant nova càmera *Panasonic* amb òptica *Leica*, una preciositat tecnològica que lluïa orgullosament.

Després de menjar vàrem sortir de nou a l'exterior per veure que ja estaven fent les proves de so. El programa va començar cap a les sis de la tarda. En aquella estona van anar apareixent més coneguts. L'esdeveniment va començar amb la intervenció d'una autoritat, un home amb la indumentària tradicional masculina de Zinacantán, que féu una presentació en tsotsil. De la qual vaig poder comprendre algunes coses, com per exemple, que feia referència a uns titelles gegants animats per uns joves, que representaven el sol, la lluna i una *guacamaya*.

Abans de començar tot, va haver-hi un desplegament mediàtic important. A banda dels tècnics de so i llums, que fins i tot instal·laren uns focus mòbils a l'exterior de l'escenari. Al terra just davant dels esglaons de la tarima hi havia un espai gran. Allà els joves

s'encarregaren de muntar un "altar maia" amb el terra de pinassa verda, un cercle gran de mandarines, els quatre punts cardinals de la cosmologia corresponent, amb els colors groc, vermell, negre i blanc (com els del blat de moro). Aquests punts estaven indicats amb pètals de flors i espelmes. A més, hi havia el típic encenser de fang que deixava anar un fum espès i aromàtic, i una ampolla de *pox*. També decoraren l'entorn amb diversos gerros plens de flors (no en va Zinacantán és la terra dels floricultors de la zona). Al voltant de l'escenari hi col·locaren unes quantes pintures a l'oli d'un jove pintor de San Juan Chamula, amb paisatges, natures mortes, abstraccions i, fins i tot, el retrat d'una nena amb la roba indígena local.



L'altar col·locat davant de l'escenari. Foto: Laura Cardús (2006)

A propòsit dels mitjans, al llarg de tot el procés de muntatge i desenvolupament de l'espectacle, s'anaren deixant veure diverses càmeres, trípodes, micròfons... Per començar hi havia dos camarògrafs de la televisió, Canal 22, que havien vingut acompanyant les activitats del CELALI. Després en P.D. filmant amb la seva càmera nova de trinca. Ell mateix va muntar un projector amb un ordinador portàtil per emetre a una pantalla blanca imatges de Sak Tzevul i el seu videoclip. A banda, hi havia en A.B. i l'A.C. filmant amb la videocàmera de l'Axel Köhler. El X.L. també filmava amb la seva pròpia. Després, l'Axel i jo tiràvem fotos i jo mateixa treia, de tant en tant, la meua videocàmera per enregistrar. Es donaren molts moments absurds i divertits de càmeres enfocant a altres càmeres...



Objectes i subjectes de les filmacions. Foto: Axel Köhler (2006)

El programa començà amb una cançó dels músics de Duraznal, que impregnaven d'autenticitat i tradició l'esdeveniment. En certa manera, la seva presència donava un segell d'autorització indígena a aquella celebració i als seus continguts. Després d'ells pujaren a escena els joves músics de Chamula, amb els seus *chujes*¹⁹³ blancs, cantant en tsotsil i tocant de forma amateur. Mentrestant els titelles anaven ballant per davant. En acabar el seu petit concert, un dels components de la banda, que després es desvelà com un fervent seguidor dels Sak Tzevul, un jove de no més de divuit anys, digué unes paraules enceses en *kastilla*, parlant sobre la importància de la recuperació dels costums ancestrals entre els joves maies.



Cantant *chamula* fent el seu parlament. Foto: Axel Köhler (2006)

Després d'aquesta actuació pujaren les estrelles, els esperats Sak Tzevul. En aquesta estona, el teclista davant de l'església havia seguit tocant indiferent del que passava a l'altra banda de la plaça, posant en evidència certa desconexió entre la festa "oficial" del poble i

¹⁹³ Peça de roba de llana que cobreix el tors, sense mànigues.

la festa "alternativa", la dels joves indígenes, en una espècie de metàfora de la convivència de diversos sistemes que s'ignoren però es toleren. En algun moment havien llençat cohets des de l'església, alhora que repicaven les campanes. Hi havia lluna plena, el cel era ple de núvols i feia cada cop més fred.

Quan començaren a rugir les guitarres distorsionades dels "llampecs blancs", tots els altres sorolls desaparegueren. Els nois anaven vestits de gala, amb la seva roba occidental a sota (texans, camises, jerseis, bambes) però amb elements dels vestits tradicionals zinacantecos a sobre, brodats amb tons violetes, morats i roses, i amb mocadors lligats al coll. Val a dir que aquesta no és la seva forma de vestir quotidianament i, igual que, en certa manera, també ho feren els músics tradicionals en el seu moment, els Sak Tzevul volien lluir els elements estètics de la indianitat que consideraven que donaven major dignitat i bellesa a la seva posada en escena. Així, posaven en joc un diàleg simbòlic amb el públic que esperava que els artistes s'instituïssin com a icones d'una identitat juvenil indígena i urbana alhora, per mitjà d'elements com la llengua, la indumentària o el discurs.



Músics de Sak Tzevul amb la seva indumentària "neo-tradicional". Foto: Laura Cardús (2006)

Mentrestant, les noies del grup de visitants entre el que em comptava, vàrem estar preparant números per una rifa que tindria lloc més tard, on se sortejarien gratuïtament uns quants discos, dels nous, de la banda.

El concert va anar seguint el seu curs, sense massa emoció aparent per part del públic, que restava atent però assegut. La tarda anava avançant i alguna gent anà marxant, però els joves de Zinacantán, així com els *videoastes* i la família de D.M., es quedaren recolzant el seu grup estimat.

Després de la rifa on es regalaren deu cedés, molta gent s'aixecà i marxà, però els músics seguien impassibles, amb la mateixa energia, amb la seva música.

Arribat un punt, quan el fred començava a ser fort, ja que feia vent i humitat, algú digué que la mare del D.M. estava oferint "ponche" a la seva casa. La idea d'una beguda calenta i una mica d'alcohol ens atragué, així que vam anar passant poc a poc dins la casa, per on circulà, en poca estona, tot el públic. Als nens se'ls servia el combinat sense alcohol, i als grans ens preguntaven si volíem una mica de *pox* barrejat amb el brevatge de pinya bullida.

Al cap d'una estona unes noies de la colla van acabar treient l'olla i els gotos per servir el *ponche* a la mateixa plaça. Allà les criatures i els grans les envoltaren per tenir la seva racció de beguda calenta, així com els avis de Duraznal, que ja tremolaven de fred i aguantaven estoicament el concert de rock, amb els seus pantalons curts.



Trobada intergeneracional de músics tsotsils. Foto: Axel Köhler (2006)

Hi hagué un moment especialment hermós quan els Sak Tzevul tocaren la seva pròpia versió del "*Bolonchon*" ("el tigre coix"), cançó tradicional tsotsil. Els senyors, sense dubtar-ho, a peu d'escenari, es van posar a tocar amb els seus tambors el ritme conegut d'aquesta dansa. Aquesta fou una manera d'escenificar una mena de pacte de reconeixement mutu entre les diferents generacions: els joves mostrant respecte i admiració

envers els ancians i les seves tradicions i els avis, al seu torn, integrant noves formes d'expressió cultural tsotsil practicades pels seus legítims representants.

Al cap d'unes hores els rockers es van posar a repetir temes. Feren una pausa per llençar unes quantes samarretes del grup al públic resistent. Ja quedàvem pocs membres del públic, però la cosa s'anava animant. Mica en mica la gent es va anar acostant a l'escenari i poca parròquia restava asseguda. Els músics estaven cada cop més emocionats i feien saltar la gent. La imatge era potent: tots els joves botant sobre la pinassa, al ritme de la seva música. Després el mateix D.M. digué unes paraules emotives sobre la conservació de la pròpia cultura i la recuperació de la saviesa dels ancians. En aquestes, baixà de l'escenari i, dient que l'altar era una ofrena per a tothom, es posà a llençar les mandarines que l'envoltaven, entre tots i totes. Es donà un joc divertit ja que ningú no s'acostava a ell, sinó que esperaven que els llancés les fruites des de lluny, i així anàvem sopant. De fet, el que acabàrem fent fou sacrificar l'altar per divertir-nos, és a dir, admetre aquest símbol com a necessari però, alhora, apropiar-nos-el per a les nostres pràctiques quotidianes actuals.

El músic tornà al seu lloc i algú s'encarregà de retirar de l'altar les coses fràgils: el recipient del *copal*¹⁹⁴, de fang, i les espelmes. En aquell punt començaren a volar els pètals de les flors per sobre el cap dels balladors. Mica en mica anà començant la guerra de pinassa, pètals i flors senceres, mentre els nois botaven sense parar. Irònicament, en molts moments els seus moviments podrien recordar a els danses dels Cherokees de les pel·lícules de Hollywood o a les imatges dels festivals *hippies* dels 70s...

Aquesta fase s'allargà molt, amb els nois cada cop més contents, i els músics cada cop més desinhibits (un dels més joves, d'uns 16 anys, guitarra rítmica, anà perdent la timidesa i animant al públic a saltar més i més).

Finalment, cap a les 10 de la nit, donaren el recital per finalitzat. Val a dir que alguns assistents de més edat ho agraïrem, tot i haver passat una vetllada divertida. En acabar les càmeres de la televisió s'acostaren a l'escenari (tot i que un d'ells ja havia estat prenent imatges des de dalt del mateix escenari, emulant els camerògrafs de la MTV) i els quatre components de la banda s'assegueren a una vora, per a ésser entrevistats. L'operador de càmera i el periodista romangueren a baix, filmant els músics en contrapicat. La claca, mentrestant, estàvem mirant embadalits el que passava des de darrera dels periodistes. Els feren diverses preguntes sobre la definició, el propòsit i les influències de la seva música, i també els demanaren que diguessin alguna frase en tsotsil. En D.M. es revelà com un

¹⁹⁴ Encens.

autèntic orador, un expert en elaborar discursos per a l'audiència. Acabat això ens retiràrem, deixant enrere la majoria dels joves. I serpentejant amb el cotxe, aturant-nos a cada "tope", la caravana antropològica abandonà el lloc dels fets.

Aquesta descripció, sumada a la de l'anterior esdeveniment, la de la projecció a San Cristóbal del documental sobre Zinacantán, volen servir d'exemple il·lustratiu de la quotidianitat de les posades en escena d'una identitat ètnica en construcció. Els joves prenen l'espai públic de les ciutats (l'una: el centre de l'urbs mestissa, l'altra: una capçalera municipal indígena històricament significativa) per a escenificar el seu reconeixement a les tradicions indígenes (en forma audiovisual o en forma de concert de rock) i hi fan participar com a convidats d'honor els qui porten la tradició a les seves espatlles: els ancians, els músics, els pares i mares amb vestits tradicionals, que parlen les llengües originàries. Tot plegat ho fan davant d'una comunitat espectadora necessària: la constituïda per joves urbans, per estrangers i per intel·lectuals que legitimaran, al cap a la fi, l'existència d'una identitat indígena de nova condició.

8.4 Intercanvis formatius

Reprement el fil del PVIFS, la formació que s'anà donant des del DAV de l'any 2000 fou més puntual, en forma de cursos tècnics específics per part de professionals vinguts de fora, comptant amb el recolzament infraestructural del CIESAS (que té una Àrea d'Audiovisuals amb ordinadors per a l'edició, càmeres, micròfons, etc.).

No obstant això, l'any 2006 s'organitzà un seminari de formació sobre mitjans audiovisuals i pobles indígenes.

Aquest seminari fou una petició del col·lectiu recentment constituït *Sna'ik*¹⁹⁵. Aquest grup reunia alguns dels joves *videoastes* del PVIFS de San Cristóbal de las Casas, i altres persones com ara músics tsotsils, artistes plàstics, fotògrafes i estudiants de comunicació. S'associaren per poder canalitzar diversos projectes culturals i educatius generalment vinculats amb nens i joves indígenes de les comunitats i de la ciutat. La majoria dels seus membres tenien a més relació amb d'altres organitzacions de caire social i polític indígena. Aquest grup havia estat, des del seu inici, recolzat pels antropòlegs del PVIFS, com una formació necessària per a l'autonomia dels *videoastes*. També, *Sna'ik* servia com a

¹⁹⁵ Aquesta expressió vol dir "casa nostra" en tsotsil.

plataforma que permetia a aquests joves sol·licitar finançament com a grup legalment constituït, per a desenvolupar projectes propis. Al llarg dels primers anys de la seva existència aconseguiren tenir una seu pròpia equipada amb tecnologia audiovisual. A més també s'empraven per als projectes col·lectius les eines (càmeres, micròfons, ordinadors) particulars d'alguns d'ells o, a voltes, d'altres de prestades per part d'amics i coneguts.

Sna'ik, com dèiem, féu la petició de fer un curs de formació de caràcter participatiu que els permetés aprendre qüestions relacionades amb les tècniques audiovisuals (a tall d'intercanvi de coneixements, i també convidant experts) i relacionades amb la recerca, condició necessària per a dur a terme un projecte audiovisual informat i consistent. Alguns d'ells havien dut a terme prèviament estudis de ciències socials i/o de comunicació i, fins i tot, encara estaven en alguns casos fent cursos o bé escrivint els projectes de final de carrera. És a dir, que era un col·lectiu notablement sensible a la importància de la recerca però també mancat d'orientació i suport. Els membres d'*Sna'ik* més vinculats al PVIFS aprofitaren el caràcter col·laboratiu i la relació d'intercanvi que s'havia establert amb els antropòlegs, per sol·licitar aquesta capacitat i, en concret, per aconseguir un espai formatiu dins d'una institució educativa superior, concretament les instal·lacions del CESMECA, al barri de Tlaxcala de San Cristóbal de las Casas.

Aquesta demanda sorgí, sortosament, coincidint amb la meua segona estada a Chiapas. D'aquesta manera em vaig poder incorporar de bones a primeres al projecte, i seguir el seu desenvolupament fins al final. La dinàmica que es generà des d'un bon principi era de participació assembleària, de manera que els principals interessats (alguns membres d'*Sna'ik*) convocaren reunions amb nosaltres, els antropòlegs, a fi de definir els continguts i l'estructura del curs, que havia de tenir una durada d'uns sis mesos, amb sessions setmanals de 4 hores. Aquestes sessions serien teòriques i pràctiques, i estarien al càrrec de personal divers, tant d'ells mateixos (que es responsabilitzarien de la formació en qüestions tècniques en alguns casos), com de nosaltres (especialitzats en la recerca), com d'altres persones convidades, membres d'associacions o organitzacions, tant de caràcter indígena, com de comunicació, sociopolítiques, o bé personal especialitzat (fotògrafs, tècnics de so o d'il·luminació, periodistes...).

Un cop definits els trets bàsics del seminari, es convocà els potencials participants, tots ells i elles joves coneguts d'*Sna'ik*, tant membres d'altres organitzacions i institucions (com ara *Boca de Polen* o el CELALI –Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas-) com també estudiants interessats en la comunicació social per als pobles indígenes). Se'ls

envià a tots una carta i se'ls reuní a una trobada informativa prèvia. A la carta de presentació, *Sna'ik* justificava la necessitat d'aquesta formació amb les següents paraules¹⁹⁶:

Las principales razones para desarrollar este seminario son:

1. Queremos ser culturalmente compatibles, es decir, *fortalecer una identidad cultural unida como indígenas*
2. Es importante poder responder a las necesidades particulares en nuestras comunidades u organizaciones y en nosotros mismos *como activistas culturales y sociales*
3. Debemos implicar a la gente en nuestros pueblos en la planificación y puesta en práctica de los cambios que les afecten, es decir, nosotros tenemos que formarnos como multiplicadores de nuevos saberes con conciencia y más conocimientos
4. Hay que aprovechar las organizaciones tradicionales, sociales, civiles, gubernamentales y no gubernamentales en cuanto a recursos humanos y materiales para colaborar con otros que comparten nuestros intereses
5. Es fundamental tener como principio organizativo la flexibilidad, el compromiso y la voluntad de multiplicar conocimientos

Aquest plantejament d'intencions ens permet llegir la situació i objectius dels joves convocants. Per una banda, se sobreentén de la raó número u que es pot fomentar una "identitat cultural unida" que sigui internament compatible i, per tant, partim de la idea que la identitat cultural indígena no està unificada, sinó que és heterogènia però que, a més està plena d'incompatibilitats o contradiccions internes. Segons aquest plantejament, una acció dirigida políticament podria aconseguir donar-li unitat.

De la segona raó s'extreu un cert reconeixement de la diversitat de les comunitats i organitzacions en positiu. També és interessant l'afirmació dels membres del grup com a *activistes socials i culturals*, és a dir com a agents de canvi amb intencions polítiques. En la tercera raó es reforça aquesta idea.

La quarta raó es pot llegir com una forma de reconeixement de les estructures ja existents (per exemple, a les comunitats indígenes), però també té un rerafons clarament instrumental: cal aprofitar els recursos que hi ha pel nostre benefici.

¹⁹⁶ Extret de la carta de presentació als futurs i futures participants. Les cursives són meves.

Finalment, al seminari, anomenat "Una Visión de los Medios Audiovisuales *desde y para los Pueblos Indígenas*" comptà amb la participació de vint-i-vuit estudiants, dels quals set eren dones. Dels participants, tots eren residents a San Cristóbal o els seus voltants, aproximadament la meitat parlaven alguna llengua indígena (tseltal o tsotsil, o ambdues), i tots eren castellanoparlants. La majoria tenien estudis mitjans o superiors.

El seminari s'estructurà en vint sessions de quatre hores, incloent una sessió final d'avaluació. Les sessions sempre es feien en cap de setmana i a les instal·lacions del CESMECA, excepte aquelles que requerien sortides al terreny.

La primera sessió, de la qual ens encarregàrem els dos antropòlegs de l'equip (el Dr. Axel Köhler i jo mateixa) amb el suport d'un tercer investigador, el Dr. Tim Trench, era una introducció general a la investigació social. En aquesta sessió es parlà de la utilitat i necessitat de fer recerca per abordar després un tema audiovisualment. També dels tipus de recerca i alguns conceptes clau a tenir en compte (quantitatiu/qualitatiu; positivista/interpretatiu; subjectivitat/objectivitat...). Parlàrem de la intersubjectivitat i del concepte de coneixement posicionat de Donna Haraway. Després entràrem en detall en els passos a seguir per elaborar un projecte de recerca (elaborar una pregunta o hipòtesi, delimitar l'àmbit, plantejar la metodologia, planificar els passos de la investigació...). Aquesta sessió, igual que les següents, es desenvolupà a partir d'explicacions breus i d'exercicis pràctics, així com amb pes important del diàleg i el debat.

Les dues següents sessions eren introductòries als mitjans audiovisuals, i també foren responsabilitat dels dos antropòlegs del grup. Es treballaren els conceptes de comunicació i procés comunicatiu, de les TIC, de la bretxa digital i, a partir d'aquí, analitzàrem en grup la composició i el funcionament dels mitjans de comunicació de masses, centrant-nos en el cas mexicà. Després d'una valoració exhaustiva sobre la influència dels *mass media*, passàrem a parlar dels mitjans alternatius o populars, i d'aquests com a eina educativa. Entràrem a discutir sobre la dependència tecnològica, sobre la representativitat dels mitjans comunitaris, entre moltes altres qüestions. Com que es tractava de temes que els participants vivien dia a dia i que els afectaven directament, les sessions eren de continu diàleg i el temari, tot i que predefinit, s'anava reconstruint en comú.

Les sessions sempre s'acompanyaven de visionats audiovisuals que fossin el màxim propers possibles als participants, així com de lectures complementàries i d'exercicis pràctics. Com ja s'ha descrit a l'apartat metodològic de la recerca, els i les participants es co-

responsabilitzaven del funcionament del seminari en aspectes organitzatius i infraestructurals.

Les següents dues trobades foren classes tècniques i molt pràctiques entorn a la realització d'un guió audiovisual i a l'ús bàsic de la càmera de vídeo digital. Per ambdues comptarem amb la dinamització d'un professional membre de la *Red de Comunicadores Boca de Polen*, un periodista i camerògraf d'origen andalús que actualment està vinculat al projecte *Koman Illel*¹⁹⁷, col·lectiu de comunicació alternativa a San Cristóbal de las Casas. Aquestes classes foren plenes d'exercicis pràctics com ara elaborar un guió en equip, dibuixar un *story-board* a partir dels diferents tipus de plans apresos, entendre la importància de la subjectivitat i el punt de vista que s'està enquadrant, etc.

La sessió número sis comptà amb la presència d'un comunicòleg local que ha participat en diversos projectes artístics i audiovisuals a la ciutat i treballarem a partir de la projecció de diversos audiovisuals de participants i d'ell mateix. Visionarem els vídeos i després obrírem un debat crític sobre la part tècnica, l'estructura narrativa i la part de contingut de les pel·lícules. L'anàlisi de cada pel·lícula la realitzà un grup i després es posà tot en comú.

La sessió que seguí versà entorn als projectes de comunicació social, i se n'encarregaren tres membres actius de *Promedios de Comunicación Comunitaria*. Val a dir que aquest seminari significà una fita en la trobada i l'intercanvi de coneixements entre membres de col·lectius molt diversos. Es féu un treball en xarxa molt intens per aconseguir una participació el màxim de diversificada i per no esbiaixar la tendència i els continguts cap a una direcció molt concreta (és a dir, no es volgueren prioritzar vies massa polítiques, ni massa tècniques, ni massa estètiques de fer pel·lícules, sinó que es donava un ventall de possibilitats prou ampli). La sessió amb *Promedios* se centrà en discutir el concepte de desenvolupament i en arribar a un consens sobre com i perquè els mitjans de comunicació alternatius (populars o comunitaris) poden esdevenir una via de millora de la vida de les persones. Aquesta organització pionera posà diversos exemples de com fer contra-informació (posant per cas qüestions relatives al gènere en els mitjans de comunicació) i descrigué com porten a la pràctica els seus projectes (a nivell econòmic, infraestructural, com avaluen els resultats, etc.). Aquesta presentació despertà molt interès entre els i les participants, ja que el de *Promedios* és un projecte de referència amb projecció internacional, però també hi ha reticències entre qui està "dins" (de la lluita zapatista) i qui

¹⁹⁷ Vegeu <http://komanilel.blogspot.com/>.

no hi està. Per part dels membres de *Promedios* també es demostrà una sorpresa molt positiva en comprovar el sentit crític i l'interès per part dels joves indígenes.

La sessió que feia vuit se centrà en la qüestió dels drets i la comunicació, amb molts exemples del cas mexicà i la controvertida "Llei Televisa" que estava essent debatuda aquells dies¹⁹⁸. Comptàrem altre cop amb el comunicòleg *coletto* que ens havia acompanyat a la sessió d'anàlisi audiovisual. Bona part de la discussió es centrà en convocar diversos models de protecció dels drets d'autor, comparant el dels EUA i els europeus. Finalment s'entrà a parlar d'altres models sobre drets d'autor, com el *Creative Commons* o el *copyleft*¹⁹⁹.



Participants del seminari entrevisten i filmen una dona amb el vestit tradicional de "chiapaneca". Foto: Laura Cardús (2007)

La següent sessió inclogué una xerrada i un apartat pràctic. En principi la temàtica era relacionada amb les llengües minoritàries i, per això, anàrem a visitar el "Museo Ángel Albino Corzo" de Chiapa de Corzo (petita ciutat veïna a la capital, Tuxtla Gutiérrez), en motiu de la festa principal, la dels Parachicos. En aquesta ocasió ens rebé el lingüista i historiador local Heber Matus per donar-nos una versió alternativa de l'origen de la festa, i com s'intentava reformular l'explicació hegemònica (la festa com a tradició vinguda amb l'arribada dels colons espanyols) posant en evidència els elements pre-colombins que la caracteritzen. En aquesta jornada dinàrem a unes instal·lacions a l'aire lliure i després férem, per equips, un exercici de filmació i entrevistes a peu de carrer.

¹⁹⁸ Llei mexicana de comunicacions aprovada el 2006 que apuntalà el duopoli de l'espai de transmissió per als dos *lobbys* encapçalats per *Televisa* i *TVAzteca*, les principals empreses de telecomunicacions del país, cedint-los espais públics de difusió digital en exclusiva.

¹⁹⁹ Sistemes de llicències per a l'ús lliure dels materials publicats.

La setmana que continuà a aquesta sessió els equips de gravació s'havien de trobar per minutar les cintes enregistrades (o, com diuen a Mèxic, per "*calificar*"). Així, el següent cap de setmana vindrien a les sessions amb el material classificat segons temàtica, qualitat de la filmació, enquadraments, etc. per poder treballar en l'edició. La següent sessió fou doble (tot el cap de setmana) i fou dirigida per en P.D., membre del PVIFS i reconegut *videoasta* local. Amb el suport de l'Axel, s'encarregaren d'explicar mitjançant demostracions i exercicis el funcionament del *software* d'edició digital "Final Cut Pro". Treballàrem amb els ordinadors portàtils, els discos durs i les càmeres i micròfons que tots i totes poguérem aportar. Fou un cap de setmana en què els equips treballaren intensament per poder elaborar petites seqüències editades a partir del seu propi material sobre la festa dels Parachicos.

Continuàrem el seminari amb una sessió teòrica en relació als temes de globalització i comunicació. S'encarregà d'aquesta temàtica un realitzador de documental local. Prèvia lectura de textos sobre qüestions relacionades amb les identitats en la globalització (com per exemple alguns de Néstor García-Canclini) i d'altres sobre sub-cultures juvenils, ens posàrem a debatre sobre el concepte de cultura, el d'identitat, el de comunicació i el de globalització. Vam visionar unes entrevistes que el propi facilitador de la sessió havia filmat entre joves de la ciutat de Guanajuato, al centre del país, que ens permeteren alimentar el debat sobre les temàtiques anteriors. Després, per grups, es realitzà una dinàmica relacionada amb la imatge personal i la identitat. Fou un exercici motivador ja que molts d'ells i elles viuen dia a dia els dilemes d'haver-se de presentar en societat com a joves urbans. L'exercici i el debat serviren per treballar la vessant construïda i relacional de les identitats.

La sessió següent fou relacionada amb la religiositat maia i fou un dels "plats forts" del seminari que els seus convocants havien demandat i organitzat des del principi. Per dur-la a terme tinguérem la visita especial de tres persones vingudes des de Guatemala. Val a dir que, en aquella època, alguns membres d'*Sna'ik* ja formaven part d'una xarxa pan-maianista que havia convocat joves de diversos orígens a Guatemala, a trobades i festivals de joves indígenes. Per ells fou un honor convidar el que consideraven referents de la "cultura maia autèntica". Vingueren un expert sobre cultura maia d'origen italià i dues dones guatemalteques practicants de la religiositat maia en l'actualitat.

La sessió constava de dues parts. La primera, que es realitzà a les dependències del CESMECA, fou un taller teòric i pràctic sobre els elements bàsics de la cosmologia maia. Es parlà del funcionament de les cerimònies, dels llocs sagrats coneguts de la zona

mesoamericana, es feren interpretacions de figures aparegudes als temples maies, es parlà dels "naguals"²⁰⁰... Tot plegat amb una metodologia didàctica molt sistematitzada, amb exercicis que completaven la comprensió dels codis i dels valors ancestrals maies segons els entenien aquests entesos en la maianitat contemporània.



Ordre còsmic dels "naguals" segons el dossier didàctic que acompanyà la sessió.

La segona part de la sessió fou l'endemà al matí, quan ens trobàrem per participar a un ritual maia fet *ad hoc* per a l'ocasió. Al ritual es convidà altre cop als músics de Duraznal i també altres persones interessades en veure-ho. És a dir, era un ritual performàtic d'exhibició per als "altres" i d'aprenentatge per als "propis", on també se segellà simbòlicament un vincle inter-generacional i trans-fronterer entre persones que es reconeixien mútuament com a membres de la mateixa ètnia. El dia següent ens trobàrem a quarts de cinc del matí a la plaça de la Pau de San Cristóbal, per sortir amb diversos cotxes envers el turó sagrat del Huitepec. Arribàrem al lloc de la cita cansats, a plena nit. El dia abans els guatemalencs ens havíem recomanat arribar "purs" al ritual, és a dir, sense haver mantingut relacions sexuals el dia anterior, cosa que despertà força rialles sufocades i mirades còmplices entre els i les participants però que, aparentment, es decidí obeir respectuosament. També se'ns advertí que el ritual seria llarg i que no podríem abandonar-lo a mitges si ens cansàvem.

Al ritual hi anàrem 14 dels joves participants al seminari, tres membres del grup Sak Tzevul, els dos antropòlegs, dos dels facilitadors de les sessions del seminari, quatre músics de San Andrés Duraznal i tres acompanyants d'ells (homes i dones tsotsils), dos membres de l'Organització de Metges i Parteres Indígenes de l'Estat de Chiapas (tsotsils), dues noies brasileres, una noia alemanya i els tres visitants guatemalencs amb dos guatemalencs més que els acompanyaven. En total trenta-set persones adultes d'origens i interessos molt

²⁰⁰ ²⁰⁰ *Nagual, nahual o nawal*: esperit sagrat protector que cada persona té i li és atribuït per naixement, segons creences indígenes mesoamericanes.

diversos. Un cop vam arribar a la zona de Nachij, petita població a les afores de San Cristóbal, vam deixar els cotxes i vam començar a caminar en silenci pendent amunt entre la vegetació humida i la boira que difuminava les primeres clarors de la matinada. La pujada fou cansada per molts de nosaltres que havíem dormit poc, no havíem esmorzat i no estàvem acostumats a caminar a les alçades (recordem que Los Altos és a més de 2.000 metres sobre el nivell del mar i l'oxigen és escàs per a la gent de les terres baixes). Els ancians de Duraznal carregaven els seus instruments de percussió. Alguns dels altres participants dúiem paquetets amb el material necessari per a les ofrenes (espelmes, *ocote*²⁰¹, cigars i un feix de llavors). Altres portaven fruites, flors, carbó, encens, una *copalera*²⁰² i la figura de fang d'un jaguar. Després de caminar uns quinze minuts arribàrem al cim i ens vam aturar a una clariana entre un bosc espès. Més endavant a la mateixa clariana hi havia cartells indicant les normes d'ús de l'espai, fent entendre que érem a un terreny on es realitzen activitats de pregària, especialment per part de comunitats evangelistes. Si això hi afegim que al peu de la muntanya hi havíem vist un cartell que hi deia "Huitepec-Ocotol, zona zapatista" i que, més enllà, hi havia una església cristiana, podríem afirmar que ens trobàvem al bell mig d'un punt neuràlgic de convergència de moltes creences i espiritualitats. És un espai bellíssim i estrany, que vam percebre com a que ple d'energia, potser per l'hora i l'estat en que pujàrem.

Només arribar Doña Virginia, la *rezadora* i mestra de cerimònies del ritual, ens féu saludar i demanar permís al lloc per fer-lo servir. Per fer-ho, vam haver d'agenollar-nos als quatre punts cardinals, començant pel llevant on començava a despuntar el sol. A partir d'aquí la situació ja tenia tota l'aparença d'experiència religiosa, amb tots i totes les participants agenollant-nos (un dels actes més característics de la pregària entre els humans) en una mateixa direcció i amb l'objectiu de complir la litúrgia. Doña Virginia declamava en castellà i, rere seu, se sentien algunes veus en tsotsil que resaven.

²⁰¹ Llenya lleugera i aromàtica de pi que s'empra per encendre el foc.

²⁰² Recipient de fang en forma de copa que s'empra per cremar-hi encens amb carbó.



Una càmera disposada al peu d'un arbre a punt per filmar el ritual maia.
Foto: Adrià Pujol (2007)

El següent pas fou preparar el centre on faríem el foc. Primer es va marcar una senyal de quatre punts amb sucre blanc sobre la terra negra que havíem deixat al descobert després d'enretirar la fullaraca. A sobre s'hi disposaren llavors, trossos de carbó, bastonets d'*ocote* i espelmes, marcant clarament els quatre punts: llevant (amb una espelma vermella), ponent (amb una espelma negra), el sud (amb una espelma groga) i el nord (amb una espelma blanca). La *rezadora* ens havia explicat el dia abans que cadascun d'aquests punts representava el cosmos maia: el vermell era la vida, la saviesa i el benestar; el negre era la nit, l'obscuritat, l'inframón i allò ocult; el groc representava el blat de moro, la creació, la collita, els animals, els vegetals i els humans; finalment, el blanc era el terreny dels avantpassats i les constel·lacions, ja que, segons la cosmologia maia, les estrelles que són l'origen i el destí de les persones abans de néixer i després de morir.



Diverses imatges del procés d'elaboració de l'altar. Fotos: Axel Köhler (2007)

Un cop fet això ens haguérem de repartir per grups entre els quatre punts cardinals per desfullar els pètals de les flors que dúiem per col·locar-los al color que els corresponia, al voltant del cercle de sucre. La part corresponent al negre es féu amb flors liles. Després, s'encengueren espelmes al voltant de l'altar i es donà inici a la cerimònia.

Cadascun de nosaltres havia de fer unes quantes voltes al voltant de l'altar, per parelles i amb els bastonets d'*ocote* encesos a la mà. Mica en mica anàrem deixant els nostres *ocotes* al mig del centre, de manera que s'anà formant una foguera i s'encenien les espelmes que hi havíem col·locat. Els guatemalencs anaven fent referència als dies del calendari maia explicats el dia abans, en relació amb els seus significats. Cadascú deixava una espelma al centre per cada dia esmentat. En alguns moments ens havíem de reunir segons les nostres comunitats d'origen, o per grups de gènere o edat, per girar al voltant del centre, tot caminant o ballant, amb el nostre col·lectiu, acompanyats pels tambors i la flauta que tocaven els músics. Moltes càmeres de fotografia i vídeo digital estaven enregistrant la cerimònia, com si *Canon* hagués patrocinat aquest esdeveniment. Mica en mica anàvem deixant totes les espelmes i també el cigar que teníem en començar. Molts cops havíem de

saludar la terra i fer-li un petó. Doña Virginia féu diversos comentaris de caire polític al llarg de tota la cerimònia, reflexionant sobre la violència, l'emigració, el Tractat de Lliure Comerç, el consumisme o el sexisme.



P.D. amb la seva nova càmera al Huitepec. Foto: Laura Cardús (2007)



Tres participants amb les seves càmeres al ritual al Huitepec. Foto: Laura Cardús (2007)

Es cremà encens sobre el foc i a la *copalera*, i es beneí la figura del jaguar, que resultà ser una escultura del col·lectiu *Sna'ik* que tenia un lloc privilegiat al seu local. El ritual finalitzà al cap de quatre o cinc hores, després del "Buenos días!" en boca de Doña Virginia, que provocà un esclat de germanor, amb abraçades, reconeixements i salutacions entre tots

i totes les presents. Alguns dels participants feren petits discursos d'agraïment. Un cop finalitzat, menjàrem la fruita de les ofrenes i vam anar recollint-ho tot, deixant l'espai ben net a punt per tornar a ser utilitzat. Molts dels participants marxaren plegats cap a Zinacantán per fer un esmorzar comunitari.

Tornant al seminari, la següent setmana comptàrem amb membres de COMPITCH (Coordinadora de Médicos y Parteras Indígenas Tradicionales de Chiapas) per parlar-nos de la medicina tradicional maia. No cal dir que, després de la darrera trobada tots i totes ens sentíem molt més participants de la cosmologia maia i molt més preparats per rebre coneixements i per discutir sobre el tema. Un dels *videoastes* del PVIFS i d'*Sna'ik* és membre de l'OMIECH, on desenvolupa tasques de comunicació. La sessió fou eminentment reivindicativa, tractant la necessitat de tenir personal qualificat i reconegut com a metges o parteres²⁰³ comunitaris/àries. La presentació oral inicià una disquisició entorn a les polítiques indigenistes paternalistes que havien contribuït, segons la ponent, a menystenir les pràctiques mèdiques tradicionals. A això també hi havien contribuït alguns corrents antropològics. No obstant, alguns corrents (indigenistes i antropològics) més crítics contribuïren a la recuperació dels coneixements tradicionals, segons s'exposà en aquesta sessió. La lluita actual d'aquestes organitzacions té a veure amb el reconeixement legal de les pràctiques d'aquests metges i parteres que proveeixen serveis a un gran nombre de població que no té accés, per diversos motius, a la medicina occidental que es troba als nuclis urbans.

La sessió anà desembocant en una discussió molt participativa que desvetllà que la majoria dels presents tenia alguna experiència o opinió entorn a les pràctiques mèdiques tradicionals indígenes. Una de les qüestions que resultà polèmica fou la necessitat de certificar els "autèntics" sanadors/es tradicionals per distingir-los dels "charlatanes" que s'aprofitaven de la ignorància de la població i s'enriquien enganyant la gent. La conversa derivà en qüestions relatives a la biopirateria, problemàtica molt present a Chiapas per la seva riquesa en biodiversitat reconeguda, i també al valor de la salut com a concepte integral a les comunitats indígenes i la necessitat d'auto-gestió de la salut per part de col·lectius que estan exclosos de l'atenció sanitària governamental. Tot plegat serví per fer una reflexió general sobre el paper dels mitjans de comunicació (i dels comunicadors comunitaris) envers a aquestes problemàtiques.

²⁰³ Les parteres són les dones que desenvolupen les tasques relatives a la salut de les dones i els infants a les comunitats indígenes. No només se centren en supervisar l'embaràs i atendre el part i el puerperi, sinó en altres àmbits de la salut general.

La següent sessió tornà a ser pràctica, i comptàrem amb la col·laboració d'una il·luminadora professional de la ciutat que vingué a impartir un taller pràctic sobre com treballar amb la llum davant de la càmera. A aquesta la seguí una sessió també tècnica entorn a la sonorització i a l'enregistrament del so. Per aquesta ens acompanyà un professional local de la sonorització. Per ambdues sessions els formadors es prestaren a compartir els seus propis materials de treball (focus, pantalles, micròfons, etc.).

A la penúltima sessió teòrica comptàrem amb la presència de l'antropòloga Araceli Burguete, del CIESAS, que impartí una classe sobre els sistemes normatius comunitaris i formes de govern indígena. La professora aportà dades teòriques i etnogràfiques arrel de la seva pròpia experiència investigadora, que conduïren a discussions entorn a la recerca i a l'estudi del cas que ella mateixa havia desenvolupat a Amatenango (Chiapas). Es féu un exercici per exemplificar com es pot investigar al voltant d'aquests temes.

La darrera sessió teòrica a càrrec de l'antropòloga Xóchitl Leyva, del CIESAS (coordinadora del PVIFS) versava entorn als moviments socials i a la recerca col·laborativa. La primera part de la sessió es desenvolupà amb una exposició molt didàctica sobre el concepte d'"Emergència Indígena" de Bengoa, que s'il·lustrà amb diapositives per descriure la breu història recent (de 1990 a 2007) dels moviments indígenes americans. Es recolzà amb la projecció d'un documental equatorià sobre les lluites indígenes a l'Amazonia, i s'obrí un exercici pràctic segons el qual, per grups, s'anaven responant preguntes en relació a com es concretava l'emergència dels moviments indígenes a Chiapas des de 1974 (Primer Congrés del Moviment Nacional Indígena, que es celebrà a San Cristóbal de las Casas) fins al moment actual, el 2007. Després, la ponent posà en relació el que s'havia anat aportant amb les ciències socials, la investigació "des-colonitzada" (de la qual ella n'és un referent teòric) i el treball de la comunicació i l'art. Finalment, els i les participants posaren en comú les seves vivències individuals i col·lectives dels processos d'emergència indígena a Chiapas, i feren un balanç dels canvis i avenços viscuts i una valoració dels reptes del moment actual.

El dia següent celebràrem la sessió de cloenda del seminari. Aquesta sessió comptà amb l'avaluació participativa del desenvolupament de totes les sessions. Es féu mitjançant un qüestionari i una posada en comú posterior. Les sessions s'avaluaren individualment i després es féu una avaluació dels punts generals del seminari com ara l'organització, la metodologia, els continguts, la composició del grup de participants, la selecció dels formadors i formadores, el repartiment de tasques i qüestions formals. El balanç general fou molt positiu. Els aspectes que es valoraren més positivament foren els debats i la participació en general, l'ambient de les sessions, l'interès i varietat dels temes, els materials

de suport (lectures i audiovisuals) la diversitat de perfils dels formadors i la motivació dels i de les participants. Alguns dels participants posaren èmfasi en el fet que el seguiment del seminari els havia servit per enfortir dinàmiques de treball en xarxa entre organitzacions o membres de col·lectius ja existents. Alguns dels aspectes a millorar que es destacaren serien qüestions relatives a l'organització (per exemple, la facilitació de les lectures complementàries prèvies amb massa poc temps d'antel·lació), la poca participació en el repartiment de les tasques d'algunes persones, la manca de puntualitat i la poca implicació general d'alguns participants. Es feren propostes de cara a futurs seminaris per a repartir d'una forma més equitativa la feina entre tothom i per millorar l'organització, la puntualitat, etc.

Després d'aquesta discussió col·lectiva vaig haver de fer una presentació oral dels avenços de la meva recerca al llarg d'aquells mesos. Per fer-ho vaig enviar prèviament un escrit de deu planes a tots i totes les participants, de manera que poguessin seguir la meva exposició i plantejar-se prèviament crítiques, preguntes, etc. Després de l'exposició vaig rebre pocs comentaris i, tristament, gairebé cap dels *videoastes* amb els que havia estat treballant més intensament els darrers mesos. Fou interessant veure com el tema que encengué més la discussió eren els meus comentaris en relació a la qüestió del gènere i la comunicació. Concretament, vaig reflexionar entorn al xoc que resultava per mi veure que hi havia tan poques dones comunicadores, com veia que això representava una pèrdua d'oportunitat per compartir una visió particular i per difondre veus col·lectives que també eren rellevants. Els vaig comentar que trobava que en general, la societat a San Cristóbal era tradicional i masclista i que, malgrat això, les dones que sí que estaven implicades en projectes de comunicació feien una feina de qualitat. Al final de la presentació hi havia un breu apartat de recomanacions entre les quals apuntava que era tasca de tots i totes fer que les dones també fossin *videoastes* i comunicadores comunitàries. Precisament aquest punt sembla que ofengué algunes persones que em titllaren de "feminista" (com si això fos quelcom deplorable²⁰⁴) i, curiosament, unes noies indígenes vingudes de bell nou aquell dia per escoltar la sessió final (que no coneixia i que no es presentaren) apreciaren que tot el que jo havia exposat en relació al gènere era mentida i que ningú havia de venir de fora per explicar-los com havien de fer les coses. No cal dir que aquests comentaris els vaig trobar fora de lloc, donat que eren persones que no havien tingut cap mena de relació amb mi i el

²⁰⁴ Tanmateix cal fer memòria en relació a l'imaginari nacional mexicà envers a les dones i recordar que ser feminista (en oposició a ser una dona "tradicional" –les indígenes- o ser una dona "femenina" –les bones mexicanes-), és quelcom indesitjable en tant que es perden els criteris bàsics de gènere i ciutadania (cfr. RUÍZ MARTÍNEZ, *Op. cit.*: 72).

meu treball al llarg dels mesos que vaig ser a Chiapas. Tanmateix em sembla xocant que una de les poques crítiques que hi havia a la meva exposició (que, en general, era tot elogis i ànims per a que seguissin endavant treballant en xarxa per construir mitjans de comunicació alternatius) fossin rebudes com alguna mena d'acusació colonial. Tanmateix, com dic, aquestes persones ni tan sols van escoltar tota l'exposició i no em semblen especialment rellevants els seus comentaris (a banda que, evidentment, cadascú pot tenir una opinió diferent sobre aquesta qüestió).

Finalment es féu un visionat de les peces editades a partir dels exercicis pràctics del seminari.

Es conclugué el seminari amb el compromís i la intenció de donar-li continuïtat, sobretot per complementar qüestions tècniques que es volien tractar amb més profunditat. Tot i això, aquesta continuació mai no es féu realitat.

8.5 Evolució del PVIFS

El seminari fou un pas rellevant en l'evolució del PVIFS que, després de la celebració pionera del Diplomado en Antropología Visual, havia quedat relegat a col·laboracions esporàdiques entre els *videoastes* i els antropòlegs. Al llarg del següent any el CIESAS desenvolupà una agenda per a l'any 2008, que tenia com a temàtica els joves indígenes contemporanis a Chiapas, i molts dels *videoastes* i altres artistes afins hi participaren. L'agenda titulada "Jóvenes mayas: imágenes en movimiento" fou l'última tasca del PVIFS abans d'extingir-se. L'edició s'obria amb un text de presentació a càrrec d'Axel Köhler i Xóchitl Leyva. Després, cada mes es dedicava a una persona o organització rellevant. El mes de gener era el de P.D., un *videoasta* del PVIFS que havia arribat a ser-ne coordinador i que es desenvolupà fins esdevenir un comunicador independent. Hi havia un text breu d'auto-presentació d'una plana que conclouia amb el paràgraf:

"En nuestra lengua, el tsotsil, no existe la palabra artista o *videoasta*, más bien yo creo que la gente te ve como una persona que está dando un servicio a la comunidad, como alguien que aprendió a manejar una herramienta, a usar una tecnología que le puede ser útil a la misma comunidad. Ellos tienen la necesidad de usar esa herramienta y yo también tengo una necesidad: trabajar con ellos. Ambos nos estamos complementando."

A la següent pàgina hi havia una foto a tot color de P.D. amb la seva càmera nova, enfocant el fotògraf. Al mateix mes de gener s'hi intercal·laven imatges dels fotogrames

d'algunes pel·lícules d'aquest realitzador i de la seva projecció a San Cristóbal de "Canción de nuestra tierra". El mes d'octubre també era dedicat en certa manera a P.D., ja que en aquells moments es trobava treballant en el seu darrer documental "Una pequeña semilla en el asfalto", protagonitzat per joves indígenes urbans, com ell mateix. A la presentació, el realitzador afirmava:

"...los jóvenes indígenas de la ciudad estamos siendo parte de un movimiento más amplio que busca, de diferentes maneras, por diferentes vías, el reconocimiento para ser dignos, para estar dignamente en la ciudad o dónde sea."

I, per tant, reivindicava una indianitat que, com és el seu cas, pogués ser compatible amb la vida urbana.

El mes de febrer era dedicat a D.M. el líder dels Sak Tzevul. En el seu text, en D.M. feia una breu història del grup de rock que finalitzava:

"Nuestros ensayos musicales son una especie de taller donde generamos nuestros propios patrones musicales, tomando de aquí, de allá, de lo que hemos vivido, de la música tradicional de nuestros abuelos. A partir de allí intentamos recrear y reinventar lo que somos. Lo que queremos es elevar nuestra cultura, buscar los canales precisos para que este reinvento sea auténtico."

És a dir que el procés d'"etnogènesi" que protagonitzen Sak Tzevul i els seus contemporanis no és només conscient sinó que és volgut. Al llarg de les pàgines de mes es podien observar fotos promocionals del grup i algunes preses en el concert que havíem presenciat l'anterior mes de desembre.

El mes de març era dedicat a Juan Chawuk un conegut pintor d'ètnia tojolabal. Les seves diverses pintures i instal·lacions, que il·lustraven les planes de l'agenda, eren de temàtica indígena i títols com ara "Pareja prehispánica", contenien elements tradicionals indígenes però tenien un tractament xocant i trencador. Un altre pintor, Andrés Estéban García, aquest tsotsil de chamula, també era protagonista de l'agenda, en aquest cas del mes de juny. Andrés presentava el taller de pintura del seu poble, San Juan Chamula, d'on havien sortit diversos joves artistes, les obres dels i de les quals es podien observar com a il·lustracions del mes.



Imatge d'una obra de Juan Chawuk que il·lustra el mes de març de l'agenda.

El mes d'abril era de M.E., camperol i comunicador de l'organització *Comité de Defensa de la Libertad Indígena* de Palenque (zona de la selva de Chiapas). M.E. és un *videoasta* militant que té un paper rellevant actualment en el CLACPI. La seva presentació conclouïa de la següent manera:

“Uno mismo tiene que hacer los vídeos pensando en no lastimar más a la comunidad sino en unificarla, porque la comunidad está muy fracturada por las diferencias religiosas, de partido, de organización. Para mí el reto es encontrar el tema que nos pueda unir, se trata de producir el vídeo que realce a los pueblos indígenas, que nos permita reconocer quiénes somos como indígenas, que nos ayude a promover la dignidad indígena en cualquier rincón del mundo.”

Les imatges que il·lustraven el mes d'abril eren de M.E. treballant davant de l'ordinador de la seva organització amb un programa d'edició, i fotogrames d'alguns dels seus vídeos. Podem veure aquí, en contrast amb anteriors testimonis, un èmfasi diferent, aquest cop centrat en el sentit comunitari i en l'enaltiment de la unitat indígena (que, al cap i a la fi, és necessàriament, també, un discurs polític de la identitat ètnica).

El següent mes era protagonitzat per A.B., el *videoasta* amb el que jo havia realitzat tota la primera part de la meua recerca. Per això, algunes de les imatges que l'il·lustraven eren fotografies que jo havia pres al llarg de l'etnografia, a més d'altres fotos de les seves pel·lícules i de les seves presentacions al Museu de la Medicina Maia. En el seu text de presentació, A.B. explicava part de la seva vida, bàsicament de la família on nasqué, com acabà arribant a la ciutat de San Cristóbal per estudiar secundària i com, finalment, es féu voluntari de l'OMIECH on, a dia d'avui, treballa. L'A.B. deia:

"Con las parteras y el apoyo de otros compañeros empezamos a filmar y créanme que soy un poco tímido y eso me dificulto el trabajo, pero poco a poco fui involucrándome y ganándome la confianza de las mujeres. Yo creo que si no hay confianza, no hay *videoasta*. A veces incluso me llegaron a decir: 'voy a estar rezando, ven a grabarme'. Allá iba yo, porque la verdad creo que el trabajo que ellas hacen es muy importante, no sólo porque son mujeres indígenas sino también porque con su labor y la mía estamos valorando la comunidad."

Altre cop, en aquesta afirmació, trobem una intencionalitat semblant a la de M.E., enfocada a dignificar la vida en la comunitat indígena rural. Els membres de la comunitat (i de les organitzacions indígenes) han de tenir confiança en el comunicador per a que la seva feina tingui sentit.

El mes de juliol era el mes de J.A., comunicador comunitari de l'organització civil *Las Abejas*, vinculat al projecte de *Boca de Polen*, que també havia estat participant al seminari. En el seu text s'hi descrivia el camí que portà aquest jove tsotsil a esdevenir comunicador, per informar les comunitats que conformen *Las Abejas* sobre els esdeveniments polítics i culturals que celebren. J.A. parlava de crear mitjans de comunicació propis, però també de generar materials de denúncia de les violacions dels drets humans, segons, les seves paraules, contra els "pobles originaris". Entre els projectes que descrivia també constava la voluntat de realitzar sèries d'animació infantil per a fomentar que nens i nenes valorin la seva cultura d'origen. Les fotos que acompanyaven el text eren de J.A. filmant i presentant les seves pel·lícules a les comunitats.

El següent mes era dedicat a A.L., un jove ch'ol de pares zoques que havia emigrat al Canadà i estava filmant els seus viatges i la història dels seus orígens i el de la seva família política (canadencs d'ascendència holandesa) per a deixar-ne un testimoni per a la seva descendència. A.L. aportà algunes fotografies personals de la seva relació amb els seus familiars chiapanecs i europeus per il·lustrar el mes d'agost. Aquest testimoni era interessant en tant que presentava un ús alternatiu dels mitjans de comunicació i també l'interès antropològic com a quelcom tant propi dels indígenes com dels altres pobles.

El setembre era protagonitzat pels nens i nenes de l'organització *Melel Xjobal A.C.*, que és una organització que treballa des de 1997 amb infants sense llar a la ciutat de San Cristóbal. D'entre les tasques educatives d'aquesta organització compta la potenciació de mitjans de comunicació comunitària, com per exemple la realització de càpsules radiofòniques educatives.

La protagonista del mes de novembre era H.G., una de les poques dones *videoastes* que participà al DAV de l'any 2000 i que actualment treballa de professora a la ciutat. Tot i que ella actualment no realitza audiovisuals, al text de l'agenda deia:

"Creo que es una necesidad contar con cineastas, *videoastas* y comunicadores indígenas para mostrar, expresar y recrear los espacios de nuestra vida cultural, ya que no es lo mismo estar adentro que afuera, ya que cada cosa se percibe de acuerdo al ángulo desde el que se ve. Así pues, la apreciación de un indígena observando su propia cultura es diferente que la de alguien que llega sólo a estudiarla como parte de una investigación. Ese alguien no tienen la cultura indígena como forma de vida ni como forma de comunicación."

Aquest darrer és un aspecte rellevant en quant a la significativitat i la pertinença del vídeo indígena, que té a veure amb la necessitat percebuda de que els qui hi ha darrera les càmeres siguin membres dels mateixos pobles que són filmats. Les imatges que acompanyaven el text de H.G. eren fotos del desenvolupament i els treballs del DAV on es formà aquesta jove i altres *videoastes*.

Finalment, el mes de desembre era protagonitzat per una altra de les dones participants del DAV que després també fou participant al seminari els anys 2006-07 i que, tot i no treballar en vídeo en l'actualitat, sí que estava molt vinculada al projecte d'*Sna'ik* i a diverses tasques educatives sobre salut a les comunitats indígenes. M.L. explicava a la seva presentació:

"Desde que conocí a la gente *kaxlana* (mestiza) me presenté con ellos con mi identidad y con mi ropa tradicional, como soy. Si no te presentas como eres tú misma estás menospreciando tu propia cultura, pero la verdad es que yo me siento muy orgullosa de mi ropa, de mi idioma y por eso se me hace tan importante que a través del vídeo y de las nuevas tecnologías demos a conocer lo que uno es, su cultura, sus costumbres, su traje, sus comidas, lo que hay en nuestras comunidades donde vivimos a pesar de que también trabajamos y estamos buena parte del tiempo en la ciudad."

Algunes de les imatges d'aquest darrer mes són fotografies preses al ritual maia i a la sortida a Chiapa de Corzo del seminari (algunes fotos meves, altres d'Axel Köhler i d'altres col·laboradors). Una de les darreres fotografies és presa durant les pràctiques de càmera a la festa dels Parachicos i s'hi veu en primer pla els tres estudiants indígenes i mestissos del seminari, dos nois i una noia, que s'estan encarregant d'entrevistar un senyor que participa a la festa. Al fons apareixo jo fotografiant-los a ells, la seva càmera i el seu micròfon. L'autor volgué titular aquesta instantània com: "Encuentros interétnicos en la fiesta de Chiapa de Corzo, año 2007".



"Encuentros interétnicos en la fiesta de Chiapa de Corzo, año 2007". Foto: Axel Köhler (2007) i senyor essent entrevistat a Chiapa de Corzo. Foto: Laura Cardús (2007)

Com dèiem, aquesta publicació fou una de les darreres activitats col·lectives del PVIFS abans de deixar d'existir com a projecte. Al llarg dels seus gairebé deu anys de treball sorgiren impediments i dificultats de divers caire. Més avall es presenten les principals dificultats resumides, tal i com foren expressades en diverses entrevistes per part dels seus coordinadors/es i d'algunes participants.

Per una banda, les *dificultats de caràcter econòmic* es caracteritzaven per:

- La necessitat d'un finançament sostenible. El DAV de l'any 2000 fou una activitat limitada en el temps i, des de llavors, per a aconseguir desenvolupar altres activitats del PVIFS calgué buscar puntualment els recursos. Les institucions acadèmiques mexicanes no garanteixen l'existència de projectes més enllà dels grans programes educatius i de recerca oficials, per tant difícilment poden finançar una activitat de caràcter tan heterodox com la capacitat de persones indígenes amb baix nivell educatiu, en el marc d'un centre d'educació superior. D'altra banda, el PVIFS es posicionà implícitament com a pro-zapatista i, per tant, difícilment podien accedir a recursos de governs que no han complert els *Acuerdos de San Andrés* i que, per tant, condemnen als pobles indígenes a l'exclusió socioeconòmica i cultural. Tot plegat deixava el PVIFS en una situació de contínua preocupació per aspectes infraestructurals molt bàsics (com ara els costos de reparació dels equips, manteniment dels materials fungibles...) i de precarietat a l'hora de cobrir les despeses de sous, dietes, etc. També era necessari, en algunes ocasions,

convidar a San Cristóbal formadors experts (fet que té un cost extra pel relatiu aïllament de Chiapas respecte de la resta del país). Els i les *videoastes* no podien fer aportacions econòmiques i, sovint, els calgueren beques (per desplaçament o material). A més, les organitzacions que han estat usuàries del PVIFS no disposen normalment dels seus propis mitjans per a editar, post-produir... i sovint han tingut dependència del recolzament del PVIFS per desenvolupar els seus productes audiovisuals. Tota la qüestió de la sostenibilitat econòmica (per a garantir una capacitació continuada i profunda) es mesclava amb la poca continuïtat d'alguns *videoastes*. La deserció és una inquietud expressada per diversos promotors del vídeo indígena. Lamenten que les condicions de vida o els sistemes de funcionament a les comunitats o algunes organitzacions no permetin que una mateixa persona pugui anar a les diferents fases d'una capacitació, ja que sovint es fa rotació de personal per a que un sol individu no sigui el que obté tots els recursos formatius. Si més no, també poden haver-hi explicacions de caràcter sociocultural com les expressades per Carlos Flores segons la seva pròpia experiència, segons la qual els joves *videoastes* q'echi' amb els que col·laborava participaren molt activament en els períodes de filmació (eminentment públics), però anaren abandonant el projecte al llarg de la fase de muntatge (que es fa en la privacitat de la sala d'edició):

"Como se fue haciendo evidente, para el equipo de video q'echi' el producir un filme tenía más que ver con el proceso que con el producto en sí." "...en general, la forma más obvia de proyectar la conducta social es a través de actos públicos y tangibles. En este sentido, todo el proyecto de video en Esperanza Chilatz tenía una importante dimensión de acto público y de servicio comunal. (2005: 14).

Aquest aspecte permet enllaçar amb les *dificultats de caràcter sociopolític i cultural* que ha hagut d'enfrontar el PVIFS:

- El treball col·lectiu entre diverses organitzacions implica conflictes relatius a l'autonomia i a l'origen dels recursos econòmics amb els que es treballa (per exemple, les organitzacions més directament vinculades al moviment neozapatista es neguen a treballar amb recursos -infraestructures, fons...- que provinguin del que ells anomenen el "mal govern"). També existeixen problemes en el treball en comú entre organitzacions indígenes de diferent adscripció política. A més, com és evident, les mateixes organitzacions tenen tensions internes i això pot provocar que el treball del *videoasta* o dels equips de comunicació no sigui recolzat per alguns sectors i que, fins i tot, sigui bloquejat. Tot i això també és cert que el prestigi que pot adquirir el

comunicador pot ésser motiu d'enveja però també pot facilitar el seu accés a major poder i a assumir càrrecs de major importància i, per tant, a tenir més capacitat de decisió.²⁰⁵

- Es posa de manifest una manca de cultura col·laborativa entre indígenes i blanco-mestissos. En paraules de Axel Köhler, un dels fundadors i co-coordinadors del projecte, d'origen alemany:

"...este proyecto (...) es colaborativo y hay que reclamar esta colaboración. (...) queremos apoyar a la gente pero únicamente en la medida que ellos también nos aportan algo a nosotros".

I, com afirma Xóchitl Leyva, una altra co-coordinadora, mexicana del Yucatán:

"Son más fuertes las relaciones de desconfianza que han dejado 500 y pico de años de relaciones coloniales que las relaciones de confianza que se han creado desde los años 70 para acá entre mestizos e indígenas en Chiapas"²⁰⁶.

Aquesta qüestió ha estat una de les principals fonts de conflictes i tensions en el sí del PVIFS, i ha estat el motor dels diversos canvis i redreçaments del seu desenvolupament fins a arribar, l'any 2008, a l'abandonament d'un dels co-coordinadors, l'únic d'origen indígena.

- Un altre tema clau reconegut pels mateixos antropòlegs del PVIFS és el relatiu al desconeixement de les llengües indígenes per part dels capacitadors. Per defecte, totes les comunicacions dins el projecte s'han fet en castellà, que és la llengua franca entre els indígenes de diversos orígens i també quan es comuniquen amb un *kaxlan*. Aquest aspecte es tenia en compte però tampoc s'emprenien accions concretes de cara a resoldre'l. Amb tot, sovint la llengua dels vídeos continuava essent el tsotsil o el tseltal, encara que el caràcter multicultural del PVIFS també feia que més aviat els mateixos *videoastes* optessin pel *kastilla* per defecte.

²⁰⁵ Es pot observar com aquestes problemàtiques, les relatives a la sostenibilitat econòmica i a l'autonomia indígena al respecte de la ingerència governamental, són les mateixes ja expressades anys enrere pel CLACPI.

²⁰⁶ De sengles entrevistes realitzades l'1 i el 5 de març de 2005, respectivament.

Dit això, em sembla molt rellevant parlar també de les *dificultats relacionades amb el gènere* que, com ja s'ha descrit, foren un tema de controvèrsia però que, en parlar-ne amb les comunicadores indígenes personalment, afloraven a cada conversa:

- Els comunicadors, *videoastes*, camerògrafs, independent del seu origen, adscripció política o organització amb la que treballin són, en la gran majoria, homes. Malgrat la consciència i els esforços dels diferents projectes per a impulsar la participació i la responsabilització de les dones indígenes en els processos comunicatius, es dona un grau de deserció femenina generalitzat. Hi ha un acord general sobre la importància de l'ull femení en les produccions audiovisuals, especialment perquè només elles poden narrar alguns aspectes de la realitat (aquesta afirmació està presa de paraules d'homes indígenes). Tanmateix, les responsabilitats que recauen sobre les indígenes des de ben joves no els permeten donar continuïtat a les seves tasques com a comunicadores comunitàries. A més, la feina de la comunicadora o *videoasta* requereix sovint desplaçar-se i sortir del seu àmbit de proximitat domiciliària i això, actualment, és molt més fàcil per als homes que per a les dones a Chiapas, a Mèxic i, en general, al món. Algunes testimonis ens expliquen el següent:

"...en un primer momento fue muy difícil el tocar una cámara o querer hacer un trabajo de este tipo. Y lo otro es que, aparte de que el tocar la cámara o el saber usarla, es también la familia. De pronto, tú como camarógrafa, que te gusta salir o que 'No vamos para allá'. 'Te invito a hacer esto, te invito a hacer lo otro...' Empieza el cuestionamiento familiar: '¿Qué haces, a dónde vas, con quién vas, qué vas a hacer...?' (...) Y yo siento que realmente, al menos en Chiapas, no conozco camarógrafas. Hasta ahora desconozco de... y sobretodo compañeras indígenas. Sé que hay compañeras que trabajan en esta área de medios, pero realmente no he visto así como a camarógrafas que estén registrando uno u otro evento. Por lo general son compañeros varones. (...) Lo que te decía hace rato, que cuando por primera vez voy a esta comunidad tsotsil, que era un cambio de autoridad, empieza todo eso de que '¿Cómo es posible que una mujer esté con la cámara o cómo es posible que ella esté... Seguramente es Televisa o TV Azteca...' Pero no te lo hacen con ese afán de hacerte sentir bien, sino como en un plan de burla, de decir '¿Cómo es posible... cuando ella debería estar en casa y no aquí?'"(...)

"Desde mi punto de vista creo que sí es importante porque sé que nosotras también lo podemos hacer y que no es nada más un trabajo de los compañeros varones. Y aparte de que es algo que en lo personal a mi me fascina, me encanta, porque tú puedes jugar con varias imágenes que, a lo mejor, a simple vista, no lo logras ver. Pero cuando estás con la cámara logras otras cosas que muy difícilmente las podrás ver en otro momento. Y a veces, como camarógrafo o camarógrafa inconscientemente vas obteniendo materiales que te pueden ayudar muchísimo. Entonces es bastante bueno, porque, como dicen, lo que registras es lo que ve tu ojo... Yo siento que eso es muy importante que como mujer pudiéramos haber más camarógrafas, más mujeres en este círculo de vídeo, de fotografía. Creo que en fotografía hay dos, tres compañeras tseltales, tsotsiles... Y pero hasta ahí no habemos más. Y sobretodo también para *concientizar* a la familia de que este es un trabajo muy bueno. Y que no es nada más como para ir a perder el tiempo. (...)" (Entrevista a L.P. a San Cristóbal, 14/01/2007).

Aquesta noia, una jove d'origen tseltal que en l'actualitat treballa a l'àrea de comunicació de la institució pública CELALI, posa de manifest, d'una banda, les crítiques que les dones poden rebre per fer aquest tipus de feines i, d'una altra banda, el poc reconeixement familiar que les tasques de comunicació poden tenir, com si es tractés d'una feina poc seriosa. En aquest darrer aspecte, el mateix problema és compartit pels nois, que també poden tenir responsabilitats familiars i comunitàries i haver-les de combinar amb la feina de camerògrafs, per exemple, que no és reconeguda en la majoria de casos com a feina. Una altra jove tsotsil ens diu el següent:

"Desde mi visión, (...) pues sí es muy importante porque en muchos lugares, en ciertas comunidades, (...) a la mujer no se le da el lugar. O simplemente, hasta venir a la ciudad, (...) a veces la gente dice 'bueno, una mujer no puede ser *videoasta*', o simplemente se ve, lo ven raro pues que una persona...(...) Y creo que bueno, depende también de la idea, de la mentalidad de cada persona, porque (...) hay mujeres que dicen 'yo no puedo' o 'yo soy mujer y no me lo permiten hacer'. (...) Bueno, 'como yo soy mujer pues no puedo seguir estudiando'. Pues todavía ahí siguen esas ideas en muchas comunidades. (...) A veces, aunque uno quiera ser *videoasta*, pero si no cumple con su pueblo, o simplemente no le responde a su gente, pues igual, no, no puede quedar bien. Igual pasa sea hombre o sea mujer. A veces los hombres, los *videoastas* que tratan de captar algo para el pueblo o, supuestamente, para el bien del pueblo, y al final de cuentas pues no se hace. Igual, pues para una mujer pues puede quedar bien o puede quedar mal, pero igual sí puede jugar un papel importante la mujer ser *videoasta*." (Entrevista a C.P. a San Cristóbal, 31/01/2007).

C.P. corrobora la mateixa idea de l'anterior testimoni: la manca de reconeixement és un problema compartit per homes i dones. Les expectatives que la comunitat crea envers ells i elles els condicionen a l'hora de triar la seva carrera. Tot i això, ella posa de relleu com la pressió social per fer aquest tipus de feines per part de les dones sovint és integrada per elles mateixes, que assumeixen la seva incapacitat per desenvolupar certes activitats per una raó de gènere. En canvi, en el cas dels homes, sabem que poden trobar dificultats per a que la seva feina com a *videoastes* sigui reconeguda socialment però, tanmateix, ells no incorporen necessàriament les expectatives externes sinó que, més aviat intenten compaginar aquesta activitat amb d'altres que siguin més congruents amb el que s'espera d'ells o, fins i tot, empen estratègies per obtenir aquest reconeixement.

Així que podem considerar que la diferència de gènere és un factor de deserció afegit. Tot això explica de forma clara el perquè la majoria dels protagonistes d'aquest projecte de videoproducció, i de molts altres, són sobretot homes joves (especialment aquells que encara no han assumit plenament responsabilitats familiars o comunitàries).

Aquesta mateixa problemàtica ha estat expressada en diverses ocasions per responsables de comunicació en projectes com *Ojo de Agua*, *Boca de Polen* o *Promedios*.

A tot plegat podem afegir també les *dificultats de caràcter acadèmic* descrites pels i per les protagonistes:

- Es dona una manca de reconeixement del treball col·laboratiu per part de les institucions acadèmiques. Aquesta és una dificultat que afecta els coordinadors, que són professionals de la investigació i que depenen dels criteris de la universitat a l'hora de prioritzar el seu treball. El fet que aquest tipus de projectes no siguin valorats com a currículum acadèmic fa que altres activitats hi puguin passar per davant.
- També existeix un xoc entre els temes escollits pels *videoastes* indígenes i les teories crítiques a l'indigenisme en antropologia. Per exemple, els *videoastes* poden escollir temàtiques per als seus treballs que siguin, en aparença, essencialitzadores de la identitat indígena, enlloc d'altres potser més "atractives" per als antropòlegs que retratin els pobles indígenes contemporanis d'una forma complexa i dinàmica. Malgrat això, aquest "xoc" és enriquidor en tant que promou la reflexió i el debat en relació a la identitat i els audiovisuals, tot i que els mateixos protagonistes a vegades no puguin viure-ho així. Existeixen exemples contraris d'aquest xoc, com l'il·lustrat per Flores (*Íbid.*), en el que els joves *videoastes* indígenes amb el que ell inicià la seva tasca a la zona de Cobán (Guatemala) en un context de post-guerra civil. Els *videoastes* realitzaven filmacions entorn a temàtiques relacionades amb els projectes de desenvolupament que es realitzaven a les seves regions (com ara cooperatives agràries o d'artesanía), en llengua castellana i per a una audiència estrangera. L'antropòleg trobà a faltar que el vídeo comunitari, en aquest cas servís per fomentar la comunicació interna entre les comunitats que havien estat esquarterades a causa del genocidi indígena i que, per tant les pel·lícules es fessin en llengües maies i tractessin temàtiques històriques (com la recent guerra) i tradicions ancestrals que ell considerava en perill de desaparició. Després d'una negociació, aconseguí desviar l'interès dels joves comunicadors envers aquestes qüestions. No és un tema baladí, precisament, la influència de les expectatives o els objectius que els investigadors tenim, sobre el resultat o la resposta dels informants o col·laboradors dels projectes de recerca (i de desenvolupament, en general).

Recollint el què ens aporta l'anàlisi de l'experiència directa del Seminario, sumat al que podem veure que es plasmà a l'agenda per part de les institucions convocants del PVIFS,

ens podem adonar com el vídeo esdevé un recurs mobilitzador de la identitat, ja que provoca la posada en escena i la discussió de codis i valors. Tot fent-ho, obre possibilitats a una nova manera de representar la indianitat, tot prenent la tradició d'una manera política, o bé obviant-la a propòsit. Els *videoastes*, així com els músics i d'altres artistes, es presenten intencionalment a si mateixos com a "altres", a fi de poder ésser consumits per una societat àmplia²⁰⁷. Per tant, podem veure el vídeo com una tecnologia que permet generar un llenguatge polític congruent amb la situació històrica, social i política que protagonitzen els seus usuaris, que prenen una opció concreta en relació amb la presentació de la seva identitat. Si seguim avançant en el procés de debat intern que es desenvolupà al voltant del projecte tindrem més elements per analitzar-ho en aquest sentit.

8.6 Continuïtats, desencontres i móns inèdits

*"La historia de nosotros es sembrar una semilla,
es abrir una brecha poco a poco (...)
esperamos que el documental pueda contribuir
a cambiar la mentalidad de mucha gente de este país:
Que también la gente indígena tiene inspiraciones,
tiene talento, y puede llegar a ser artista, puede llegar a tener licenciatura,
puede llegar a ser gente profesional, y conquistar un espacio...
Que ya no sea tan discriminado,
que ya no esté visto como el atrasado, el sucio..."*

(P.D., entrevista a Canal 22, 2010)

La tendència general del PVIFS al llarg dels seus darrers anys anava en direcció a desvincular el projecte de la presència central dels acadèmics blanco-mestissos i donar més pes a la capacitat d'agència i de decisió dels seus protagonistes indígenes. També hi havia, com s'ha indicat més amunt, la voluntat de cercar un finançament més estable que permetés fer sostenibles en el temps les activitats del projecte establint, entre altres coses, un centre de producció videogràfica des d'on es pogués donar recolzament tècnic i infraestructural a les iniciatives de les diverses organitzacions. L'objectiu era que, amb els anys, els comunicadors indígenes fossin cada cop més autònoms i poguessin treballar en

²⁰⁷ Aquesta idea es desenvolupa al capítol següent veient els exemples de les videoproduccions analitzades.

xarxa, independentment del suport institucional del PVIFS. Però finalment la cloenda del projecte arribà per altres motius.

Per explicar el desenvolupament final del projecte em sembla essencial centrar en aquest punt un debat entre categories que s'han revelat com a claus en els debats interns que neixen en els projectes de vídeo indígena. A banda, com anirem veient, aquests debats són paral·lels a la qüestió indígena i a la identitat en un sentit polític, i no només són limitats a l'àmbit audiovisual.

Al llarg de les converses que van anar sorgint durant el treball de camp amb diversitat d'actors dels projectes de vídeo indígena a Chiapas i a Oaxaca, hi havia un element comú que es repetia periòdicament. Es tractava de la diferenciació categòrica entre el treball de *videoastes* individuals - "artistes" i el treball dels comunicadors comunitaris. O, com ells i elles sovint ho anomenaven, la *distinció entre vídeo artístic i vídeo polític*.

El PVIFS, a diferència d'altres projectes contemporanis, es distingia entre altres coses per la seva voluntat d'enaltir el treball videogràfic com a via d'expressió de la cosmologia i dels criteris estètics de les persones indígenes, entenent que cada grup i cada persona tenen les seves particularitats, però que hi ha quelcom que els distingeix²⁰⁸. Inicialment, es trià els i les *videoastes* que es formarien segons la seva pertinença a un projecte col·lectiu. Els mateixos coordinadors feren una lectura crítica posteriorment, per haver considerat al principi que el fet de voler treballar amb joves indígenes suposaria necessàriament que els missatges i els continguts dels vídeos que s'acabarien fent serien sempre de tipus polític i reivindicatiu (prejudici que jo mateixa tenia com a investigadora abans de realitzar el meu treball de camp). En canvi, el que es trobaren foren moltes persones amb inquietuds de caràcter cultural, estètic i artístic.

Evidentment, l'audiovisual és un mitjà d'expressió que pot tenir utilitats molt diverses però, en el moment en que, seguint els criteris inicials de selecció dels i de les *videoastes*, es volgué capacitar i donar suport a que els seus treballs fossin significatius per una col·lectivitat (comunitat de referència o organització), fent dels *videoastes* multiplicadors del coneixement per a altres persones, ja es posava de manifest que no es tenia com a finalitat estimular la carrera professional d'artistes individuals. Això darrer es considerava fora dels seus objectius i, a més es jutjava com a resultat no desitjat pels seus efectes en la cohesió dels grups, ja que provocaria que un jove (una persona amb potencial

²⁰⁸ Amb la qual cosa semblaria que s'alinearien amb les tesis de Leuthold sobre l'estètica indígena, però el PVIFS tenia una visió més polititzada dels grups indígenes, com si necessàriament s'haguessin de representar a si mateixos com a grups subalterns.

de millora de les condicions grupals) se centrés més en valors individualistes (i, per tant, més afins al capitalisme i, simbòlicament, a Occident) i es vinculés a l'acadèmia, a la vida urbana, més que a la seva pròpia comunitat o organització.

Aquest és un dels principals riscos d'aquesta mena de projectes, com adverteixen Wilson i Stewart:

"Els joves artistes dels mitjans de comunicació indígena, -considerats 'talent natiu en brut' pels estudis de Hollywood- naveguen entre els seus desitjos per un major recolzament comercial per part de la indústria i la seva pròpia expressió cultural i artística." (...) "Malgrat que els grups i els artistes indígenes han produït els seus propis mitjans expressius durant generacions, els missatges i les imatges industrialitzats i produïts en massa – i les tecnologies que els acompanyen- en la majoria dels casos han representat els valors, les perspectives i les estructures institucionals de l'Imperi." (*Op. cit.*: 2-3. Original en anglès, traducció pròpia).

Això podria semblar exagerat donat que parlem d'un projecte d'abast reduït però, com veurem, aquesta realitat també afecta el PVIFS i el seu entorn.

Una de les vies de "colonització" dels projectes de vídeo indígena per part de la lògica del mercat capitalista és, precisament, per mitjà del finançament. Ginsburg ja ens advertia a la dècada dels 1990s que les institucions que financen o bequen els projectes tenen tendència a centrar-se en la formació puntual d'artistes individuals, mentre que *realment* la producció de vídeos indígenes és una *pràctica de caire col·lectiu* i que requereix un finançament sostingut en el temps (1997: 127).

El capitalisme i els projectes de cooperació al desenvolupament sovint poden ser contraproductius per a l'enfortiment local i comunitari, com ja s'ha discutit a nombrosos fòrums d'antropologia del desenvolupament²⁰⁹. La internacionalització del negoci de la cultura afecta, necessàriament, la producció i la recepció de l'art indígena²¹⁰. Les exposicions i el comerç de l'art i l'artesanía indígena als països del nord faciliten i promouen l'auto-"orientalització" dels propis productors, que han de mostrar la seva faceta més estereotipada, fàcilment reconeixible i exotitzant de les seves cultures per a facilitar-ne el marxandatge i la venda. En aquest marc, es pot entendre la cultura com un element de que s'ofereix i es demanda, i que serveix per atraure capital als països colonitzats (LEUTHOLD, *Op. cit.*: 38). Establint un paral·lelisme amb el cinema indígena ens caldria veure, doncs, com

²⁰⁹ Obres de referència entorn a aquest debat serien FERGUSON, James (1990) *The Anti-politics Machine*. New York: Cambridge University Press i ESCOBAR, Arturo (1995) *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.

²¹⁰ Vegeu l'obra de Nelson Graburn per aquest propòsit, com per exemple a GRABURN, Nelson (Ed.) (1976) *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press.

la participació dels *videoastes* en un mercat ampli internacional (pel mitjà de festivals, premis o beques) afecta la seva manera de fer pel·lícules i, fins a quin punt el seu treball evoluciona amb els canvis d'audiència potencial.

Estant d'acord amb això, tanmateix, en aquest punt ens seria necessari aportar una visió crítica a la intenció inicial del projecte i a la pròpia auto-crítica que els seus promotors feren *a posteriori*. El mateix PVIFS es volgué dotar d'un caire polític ja que els mateixos antropòlegs que l'idearen i el posaren en funcionament veien una necessitat col·lectiva que calia resoldre, emmirallant-se en certa manera amb altres processos de comunicació comunitària (com els protagonitzats pels neo-zapatistes i *Promedios*). Per tant, i a fi de justificar la seva iniciativa, es decidí triar joves pertanyents a col·lectius (fossin organitzacions sociopolítiques o culturals), entenent que ells i elles, automàticament, generarien missatges que donarien veu als objectius i a les reivindicacions dels grups als quals representaven, ergo, que farien un vídeo polititzat. Amb el temps anaren deixant pas a l'evidència que la recerca i l'experimentació individuals i estètiques formaven també part del procés de cerca d'una expressió indígena contemporània. Tot i això, aquest punt, malgrat que els féu reconèixer aquestes opcions com a legítimes, generà certa inquietud. I els feu incorporar el "vídeo artístic" o el "vídeo essencialista" com una opció vàlida dins el paquet del "vídeo indígena", reconeixent, però que aquest tipus de materials no tenen el valor polític que els vídeos més reivindicatius tindrien. Precisament, segons el meu punt de vista, el fet de *no* considerar la validesa política d'aquestes experiments més o menys individuals, és una mancança analítica. Anant més enllà de l'evidència que les injeccions econòmiques externes poden generar i generen fractures i desmobilització social, també podem veure que en les propostes expressives autonòmes i imprevistes hi ha un valor potencial inesperat. Els joves *videoastes* indígenes són capaços, per mitjà de les seves produccions, de fabricar una visualitat indígena nova, més congruent amb la seva realitat i amb les seves necessitats contemporànies, que potser transgredeixen la comunitat o el col·lectiu en el sentit tradicional del terme. En certa manera, aconsegueixen dotar de valor de comunicació i canvi unes imatges que podrien semblar estàtiques i "resignades". El vídeo (i l'art) indígenes en general són usats, com veurem en l'anàlisi de les pel·lícules al següent capítol, per generar discursos positius sobre una "nova indianitat", una identificació política construïda *ad hoc* per la condició ètnicament intersticial que aquests joves habiten.

Una part dels *videoastes* indígenes que havien estat formats en el marc del PVIFS es constituïren com a organització, al llarg dels darrers anys d'existència del projecte. Així, la organització *Sna'ik*, es formà i engegà a volar en part gracies al suport del PVIFS, però també

arrel de les diferències amb aquest i per la voluntat d'independència d'alguns dels joves. Per tant, *Sna'ik* fou creada per diversos joves d'origen indígena que treballaven en organitzacions socials i culturals, i que tenien relació amb el món de la comunicació i de l'expressió artística (el vídeo, la fotografia, la pintura i la música). Aquests joves s'organitzaren a fi de poder obtenir fons i autogestionar les seves activitats creatives i de participació sociopolítica (com per exemple, el desenvolupament de campanyes educatives i de sensibilització amb infants i joves a les comunitats, a partir de l'art). Aquesta organització es creà paral·lelament i, durant uns anys, en convivència i col·laborant amb el PVIFS (per exemple en el desenvolupament del seminari que hem descrit). Tanmateix, es generà certa reticència per part d'ambdues parts i afloraren acusacions mútues puntualment pels suposats "abusos" en les col·laboracions per part d'una i de l'altra part. Pels antropòlegs, els joves en certa manera s'aprofitaven del recolzament que els donaven i, en canvi, no responien responsabilitzant-se de les iniciatives comunes (com ara la creació de l'Agenda del CIESAS o, en part, del seminari). En canvi, pels membres d'*Sna'ik*, els antropòlegs només estaven interessats en ells i elles per poder fer les seves recerques i desenvolupar les seves activitats acadèmiques de forma solvent, però en realitat es llegia, a voltes, la relació com a interessada. Val a dir que aquestes suspicàcies eren puntuals i de cap manera es podia considerar que la relació entre aquests col·lectius es basés només en la desconfiança. Per això, tot i desaparèixer el PVIFS, les relacions entre els membres de cada sector es mantingueren positivament²¹¹, tot i que la col·laboració anà desapareixent.

Tots dos col·lectius tenien en comú el seu rebuig explícit al desenvolupament de les carreres individuals dels *videoastes* artistes. Tot i això aquest rebuig era ambigu perquè, precisament, la diana de totes les seves crítiques, en P.D., que en certa manera encarnava la figura que ells criticaven, col·laborava tant amb el PVIFS com amb *Sna'ik*. Els joves d'*Sna'ik* tenien una relació també ambigua amb la figura dels antropòlegs en general, ja que a voltes expressaven el seu malestar pel fet que "nosaltres" vinguéssim a Chiapas a "estudiar-los" i "etiquetar-los" des de fora. En canvi, sol·licitaven la nostra ajuda sovint i, fins i tot, expressaven la necessitat d'elaborar un discurs intel·lectualitzat envers la complexitat de la identitat indígena, i mestissa alhora, que ells protagonitzaven. A tall d'exemple, una de les demandes concretes que em feren alguns membres d'aquest col·lectiu al llarg dels darrers mesos del meu treball de camp, (que em feren després de diversos oferiments de col·laboració) fou, precisament, una demanda d'"intel·lectualització". Aquest ajut es concretà amb una reunió a casa meva amb A.C. i D.M. perquè havien d'escriure un article

²¹¹ Llevat en el cas de P.D. que es descriu seguidament.

que volien presentar al cap de quatre mesos a una cimera de joves indígenes a Guatemala, sobre el tema "Comunicació i pobles indígenes". A banda, ells volien fer una proposta artística multimèdia que expressés les seves idees sobre aquesta qüestió. Aquesta trobada ens dugué a parlar entorn a la seva pròpia identitat (precisament les dues persones amb les que em vaig reunir eren joves nascuts a la ciutat, i la seva connexió amb les comunitats indígenes rurals era indirecta, a través de l'experiència dels seus pares i mares). Segons les seves paraules, la seva identitat era i estava canviant i era molt complicat establir quins trets tenien en comú entre ells per a definir-se com a grup. Vam proposar-nos trobar entre tots informació sobre les diverses formes de comunicació que els pobles indígenes han usat al llarg de la història, per fer un relat de la seva evolució i per comprendre els processos d'apropiació tecnològica.

Per una altra banda, i en la línia de les divergències d'estils entre els joves *videoastes* que emergiren del PVIFS, hi havia la figura singular d'en P.D.. Ell havia reeixit des de l'inici del projecte com a un alumne avançat amb inquietuds artístiques i una àmplia capacitat de desenvolupament tècnic. Féu una feina notable amb un parell de documentals entorn a pràctiques tradicionals amb la seva comunitat d'origen (al municipi de Zinacantán), on ell no havia tornat després que la seva família en fos expulsada als anys 1980s per practicar l'evangelisme. P.D. afirmava que, amb el pretext de fer les pel·lícules sobre la celebració del "Día de Muertos" i sobre els músics tradicionals, havia pogut reconnectar-se amb els avis del seu poble, inclosos els membres de la seva pròpia família que havien romàs a la comunitat, amb els quals ell no havia tingut contacte d'ençà de la seva marxa, com a infant, cap a la ciutat. Gràcies a l'interès que ell demostrà per les tradicions en desús d'aquest poble tsotsil i la seva perícia en el desenvolupament audiovisual, els ancians es mostraren oberts a participar en els documentals i, en certa manera, el reincorporaren com un membre reconegut de la comunitat. Cal tenir present que, com ens recorda Luís Antonio Rincón (2007: 109-110), a les comunitats de Los Altos de Chiapas (i ell féu un estudi comunicacional precisament a la regió de Zinacantán) existeix una jerarquia, encara que cada cop més dèbil, per raó d'edat. Els adults (a partir que es casen), entren en deute amb els ancians a causa dels diners que cal que la família inverteixi en les bodes. Les joves parelles adultes queden sota el domini dels pares del marit, i els ancians o *moletik*, segons el terme tsotsil, són les autoritats a efectes polítics que, a més, controlen les decisions econòmiques de les unitats familiars. Els canvis socioeconòmics estructurals esdevinguts a partir de la dècada dels 1970s feren que els joves poguessin accedir a feines lluny de l'agricultura, com a assalariats o comerciants, fet que els donà certa independència del control patern. Això provocà, com ens

explica Rincón, una dissociació entre la presa de decisions (encara en mans dels *moletik*) i l'execució d'aquestes (depenent de la força de treball dels joves) i, per tant, certes reticències mútues i desconfiança, per part dels detentors del poder tradicional, envers aquelles persones que surten del poble i abandonen la *milpa* per cercar una millor qualitat de vida en altres sectors laborals. Rincón ho expressa així:

"Finalmente, los jóvenes que se van a estudiar a otros lados se encuentran con un relativo rechazo de la comunidad, que no acepta ideas de quienes no viven allí. Para poder participar en la toma de decisiones se debe vivir en la comunidad; aunque existe el caso de adultos que por razones laborales viven fuera, y son tomados en cuenta si dan sus cooperaciones económicas y colaboran con mano de obra durante los trabajos comunitarios. Pero en el caso de los jóvenes que estudian fuera de la comunidad, se suma una serie de factores que los aleja de la posibilidad de participar en la toma de decisiones: son jóvenes, viven la mayor parte del tiempo en otro lugar, estudian y por tanto no cooperan, a lo que se puede llegar a añadir cuestiones de género." (*Op. cit.*: 116)

Tanmateix, en el cas de joves com P.D. i molts d'altres, caldria qüestionar-se si la seva comunitat real és la comunitat originària (rural) o l'actual, a les colònies indígenes urbanes perifèriques. Per a P.D., la comunitat rural és la que ell posa sobre la taula sempre que es presenta, però tampoc amaga ni s'avergonyeix del barri on viu i participa amb el seu *tequio*. Amb tot, ell posà de manifest diverses vegades com d'important havia estat per ell aquest "retorn" simbòlic. Posteriorment, i com veurem en següents apartats, P.D. dedicà energies artístiques a la identitat dels joves a la ciutat, com ell mateix.

Però, tornant al que ens ocupa, l'interessant fou com, en els darrers anys de la seva col·laboració amb el PVIFS, en P.D. anà cultivant una certa fama. Viatjà alguns cops als EUA, a recollir premis i a participar a festivals. Inicialment, fou becat diverses vegades per organismes nacionals i internacionals que financien la carrera de joves talents d'origen indígena. Posteriorment, les seves obres transcendiren les categories cinematogràfiques "especials" i pogué presentar obres al *Sundance Film Festival* i, el 2011, als premis "Ariel" de Mèxic, el certamen nacional de cinematografia de l'Acadèmia Mexicana d'Arts i Ciències Cinematogràfiques. En el marc del PVIFS, féu una feina tècnica i de coordinació important, i donà suport als seus col·legues, en ocasions, per a desenvolupar altres projectes. Tot i així, la seva inquietud principal eren les seves pel·lícules personals. Per això, fou criticat per tenir "fums" i estar "desarrelat", ja que des de feia temps les seves produccions no tenien l'accent "comunitari" que se suposava havia d'impregnar totes les produccions vinculades al PVIFS. Val a dir que en P.D. no defensava obertament la seva identitat indígena en les seves relacions personals ni tampoc no volia que els seus treballs fossin catalogats com a vídeo

indígena²¹², ja que, afirmava, aquest fet implicava una victimització dels pobles indígenes i, a més, es tractava d'una etiqueta estigmatitzant. Tanmateix, ell usà aquesta distinció a l'hora d'engegar la seva carrera, accedint a recursos (premis, beques) exclusius per a joves indígenes.

Amb el temps, P.D. ha pogut veure realitzat el seu somni. Després de la finalització no amistosa amb els coordinadors originals del PVIFS, on ell fou acusat de no contribuir al projecte col·lectiu i de guiar-se només per interessos personals, P.D. pogué implementar la seva idea, associant-se amb altres persones de la ciutat, tant indígenes com mestissos, vinculats al món de l'audiovisual. A dia d'avui, l'escola de cine indígena "Mundos Inéditos" que obrí l'any 2010 a San Cristóbal del Las Casas és una realitat, i es troba finalitzant el seu primer curs complert. A més, la seva primera obra com a cineasta independent, "La pequeña semilla del asfalto"²¹³, que realitzà amb l'ajut d'altres joves que, com ell mateix, són joves d'origen indígena que han crescut a la ciutat, està cultivant grans èxits i fou estrenada a la sala de cinema més gran de la ciutat de San Cristóbal.

L'escola "Mundos Inéditos", criticada per alguns activistes dels mitjans de comunicació comunitaris com a un espai "elitista", pot ser llegida com una escissió del PVIFS i, en certa manera, també com una apropiació de part del discurs i la pràctica del mateix PVIFS. En el seu document de presentació, aquest centre es justifica com a fruit de la necessitat d'implementar "nous espais que propiciïn que els creadors parlin per si mateixos enlloc de seguir esperant que vinguin altres a explicar, representar i construir la seva història"²¹⁴. És a dir, que es constitueix com una reacció a un fet històric contrastable i com la resposta a quelcom que no hauria passat fins al moment: que els artistes o creadors s'autorrepresentin²¹⁵. En el mateix text es posa èmfasi en la indianitat dels autors i autores, ja que es pretén estimular la cine i vídeo producció dels pobles indígenes i facilitar-ne la difusió en cercles amplis. És a dir, la mateixa indianitat qüestionada pels protagonistes d'aquesta història (en P.D. en seria una bona representació), com a etiqueta externa i limitant, és emprada com a eina de reivindicació i com a reclam d'un reconeixement. No obstant, sí que es posa accent en la diversitat i la pluralitat indígenes:

"...evitaría la pérdida (...) y el silencio de una de las expresiones que tenemos como país, evitaría seguir contribuyendo a silenciar la palabra, la mirada y la memoria de los pueblos

²¹² Tot i que, com veurem al final del text, s'acabà adscribint a aquesta categoria.

²¹³ <http://www.semillaenelafalto.tk/>

²¹⁴ Extret del mecanoscrit no definitiu facilitat en una comunicació personal amb els organitzadors de l'escola. Original en castellà.

²¹⁵ Tot i que més endavant en el mateix text sí que s'accepta que seria pretenció suposar que no s'hagi fet res en el camp de la comunicació indígena a Chiapas.

originarios, y a su vez haría posible y real el diálogo intercultural, el intercambio, la comprensión y la convivencia en la diversidad y pluralidad que caracteriza a *nuestra* nación."(íbid.)

Per tant, entenem que els convocants d'aquesta iniciativa s'autoadscriuen com a membres d'una nació mexicana diversa i plural, en la qual històricament s'ha silenciada la veu dels pobles indígenes.

Taller de apreciación de
cine documental
Los problemas del documental contemporáneo, o Los problemas contemporáneos del documental o La contemporaneidad de los problemas del documental.
del 19 al 24 de marzo

Imparte: Escuela de Cine y Video Indígena Mundos Inéditos
Duración: 5 días / Costo: 200 pesos / Cupo: 10 personas
Lugar: Kinoki, Foro Cultural Independiente
Belisario Domínguez # 5, esq. Real de Guadalupe
Teléfono: 9671010134
Correo: mundosineditos@gmail.com

Objetivo: El taller se propone como objetivo principal desarrollar el gusto de los asistentes por el cine documental a partir de herramientas fundamentales de análisis y apreciación, así como una perspectiva histórica y contextual que permitan "leer" e interpretar desde diferentes ángulos. Se busca fomentar la capacidad del tallerista para elaborar una visión propia frente a la problemática que cada obra presenta, argumentar en torno a ella, y confrontarla con experiencias particulares, propiciando un diálogo entre cada pieza audiovisual y las realidades del espectador.

El material de análisis será en primera instancia las producciones del festival Ambulante 2010, más otros materiales "clásicos" que servirán para reafirmar o refutar conceptos y categorías.

*El costo incluye entradas a algunas funciones del Festival de Cine Documental Ambulante

Cartell d'un taller d'anàlisi de documentals organitzat per l'escola de vídeo i cine indígena "Mundos Inéditos" (2010)

L'escola "Mundos Inéditos" es distingiria, doncs, d'anteriors iniciatives de comunicació indígena, per la seva voluntat d'aconseguir un pla de formació integral, amb recolzament sostenible i a llarg termini. Fins i tot en els seus objectius generals, l'escola s'assembla, sobre el paper, amb les intencions inicials del PVIFS (els objectius 1 i 2 serien gairebé idèntics):

"Sus objetivos son:

1. Contribuir al proceso de traducción a medios audiovisuales las realidades y las demandas de los pueblos indígenas de Chiapas.
2. Promover la formación profesional de comunicadores/videoastas/cineastas indígenas en beneficio de sus pueblos, comunidades, organizaciones o grupos de interés.
3. Fortalecer la profesionalidad y la sensibilidad intercultural de los comunicadores/videoastas/cineastas indígenas y sus trabajos audiovisuales.
4. Fomentar la búsqueda de lenguajes audiovisuales propios.
5. Seguir construyendo redes de comunicación entre comunicadores/videoastas/cineastas indígenas en Chiapas y a nivel nacional e internacional." (*Íbid.*)

Evidentment, però, aquest projecte no té inscrit tot l'apartat acadèmic i d'intercanvi col·laboratiu que pretenia el PVIFS, i que no aconseguí realitzar. Tot i així, sí que es defineix metodològicament com una comunitat d'aprenentatge no jeràrquica on tothom contribueix ensenyant i aprenent a partir de l'acció. Estructuralment, al llarg del primer any d'aprenentatge a "Mundos Inéditos" es treballen tota una sèrie de continguts que, al llarg del segon any es practiquen i s'aprofundeixen mitjançant la investigació i la realització d'audiovisuals. És a dir, que amb totes les seves particularitats i la seva evolució, podem dir que "Mundos Inéditos" és probablement una iniciativa nova i original, però que sens dubte parteix de l'experiència en comú amb els investigadors del PVIFS i de la realització del Seminario de l'any 2006, amb el qual també hi té a veure, encara que sigui en el fet d'haver realitzat millores en els propòsits metodològics.

9/ Protagonistes, productes i processos

9.1 Ser *videoasta* i indígena

*"El indio, el negro, el mestizo, el güerito
todos manifiestan al México lindo
pero ¿dónde fue la justicia y la pena?
sí sangre que corre en el limbo se queda.
La sangre que corre por los sacrificios...
Mestizo has de ser, por tus vicios."*

Lila Downs LP "La línea" (2001)

Els joves *videoastes* indígenes que es troben al cor d'aquesta recerca comparteixen una història comuna de migració protagonitzada per ells²¹⁶ mateixos en la seva infantesa o adolescència, o pels seus pares i mares. Tots són fills de matrimonis indígenes o mixtes (formats per un membre indígena i l'altre/a mestís/sa). Alguns arribaren a la ciutat de San Cristóbal fugint de la violència a les comunitats durant les dècades dels 80s. D'altres decidiren migrar per poder continuar els seus estudis (secundària o universitat).

L'element que els uneix i caracteritza com a grup és el fet de participar en la producció d'audiovisuals relacionats amb els drets i la cultura indígenes de Chiapas. Tanmateix, no tots ells consideren que facin "vídeo indígena". Alguns se senten còmodes emprant aquest terme, d'altres prefereixen no emprar-lo o bé quedar-se'n al marge (com el cas d'en P.D.). Aquesta decisió passa per l'ús polític que puguin de la categoria "indígena", de forma conscient o inconscient, i això està relacionat amb com s'ubiquen dins l'univers sociohistòric en que viuen.

Per a alguns d'ells és més fàcil ésser auto i heterodefinits com a indígenes, ja que les seves característiques poden correspondre's millor amb els estereotips (com, per exemple, el fet de viure en comunitats a l'àmbit rural, parlar llengües indígenes, utilitzar indumentària

²¹⁶ Utilitzo el gènere masculí per referir-me als *videoastes* indígenes en general ja que es tracta, majoritàriament, d'un col·lectiu masculí gairebé en la seva totalitat.

tradicional²¹⁷...). En canvi, per a altres, aquesta vinculació no és tan evident. Per aquesta raó és transcendent conèixer la seva autopercepció:

"...no sé, me identifico con muchas cosas que vienen de la comunidad, de la tierra, del pueblo, de las costumbres. Y esa es también mi parte de mi, que no soy de los que 'ah, hoy me voy a poner una corbata, o estoy fijando en qué está la moda, no', que también uno que, un *chavo*²¹⁸ que sale de la comunidad es lo primero que hace, no, ir y cambiar completamente su forma de ser, no, de querer imitar lo que no ha sido, no. Entonces nunca yo he hecho eso, no, tratar de imitar, siempre he tratado de ser yo mismo." (Entrevista a A.C. a la zona de Jitotol, 16/10/06).

Aquest testimoni posa de rellevància la vigència de l'estereotip del "indio revestido" o "kaxlanizado", és a dir, aquell indígena que assumeix trets que es consideren propis dels mestissos.

Majoritàriament, els *videoastes* tenen entre 20 i 35 anys, han nascut a la ciutat (en aquest cas, a San Cristóbal de las Casas), o bé han migrat al llarg de la seva infantesa o adolescència. Per tant, la seva socialització s'ha esdevingut en un entorn eminentment urbà. I aquells que no viuen a la ciutat, sinó a les comunitats properes, viatgen freqüentment a San Cristóbal i d'altres municipis, amb la qual cosa se socialitzen habitualment en aquest ambient. A més, la majoria d'ells tenen estudis primaris, sovint secundaris i, en alguns casos, superiors (generalment relacionats amb les ciències socials). La seva socialització i educació formal fan que tots ells parlin bé el castellà, a banda de la seva llengua materna. Alguns d'ells, però, ja no varen aprendre la llengua dels seus avis i pares²¹⁹, així que són freqüentment considerats mestissos malgrat que ells afirmen sentir-se indígenes, pel fet d'ésser monolingües en *kastilla*.

També, les seves indumentàries i pràctiques els fan, en aparença, més propers als joves mestissos que habiten la ciutat que a les anteriors generacions d'indígenes (però molts d'ells practiquen costums i tenen creences d'arrel indígena i, a més, l'imaginari indígena està molt present a la seva vida quotidiana, fins i tot en el sentit de l'humor, apel·latius, etc.). Un exemple seria la següent narració:

²¹⁷ I, malgrat això, poden decidir no representar-se com a indígenes ni com a mestissos, com el cas de la fotògrafa tsotsil D.S., tal i com ho expressa clarament al documental "La pequeña semilla en el asfalto".

²¹⁸ Un noi, un nano.

²¹⁹ No obstant, algunes de les persones entrevistades varen aprendre la llengua indígena o, fins i tot, una segona llengua local, essent adults, i per decisió pròpia.

"...yo creo que lo que ha sido de identificarnos es que *todos venimos de una comunidad y tenemos como ciertas experiencias de decir, 'ah, es que en mi comunidad hacíamos esto, o jugábamos así'*, o hay fiestas que nos identifican, no, del santo patrón, o de algún carnaval, o las mismas fiestas que se hacen aquí entre las familias, que se queman cohetes, se prepara la comida, o también a veces nos hacemos burla, no, del nagual... '¿cuál es tu nagual?', no... Cómo que *hay ciertas creencias entre nosotros que nos identifican*, no, ir a los cerros a rezar, tener lugares sagrados,..." (Entrevista a A.C. a la zona de Jitotol, 16/10/06)

És a dir, segons aquest testimoni, els trets identificatius dels joves indígenes urbans tindrien a veure amb un passat en comú (tot i que alguns no han viscut mai en l'entorn rural i no hi tenen una relació física, però sí simbòlica) i amb el fet de compartir una cosmologia indígena genèrica (no necessàriament tseltal o tsotsil).

En relació a la seva indumentària, concretament, que és potser un dels elements que permet estigmatitzar-los des de fora, val a dir que tots els nois es vesteixen igual que els altres joves de la ciutat i només existeixen diferències de caràcter econòmic, si és el cas. Pel que fa a les noies, elles sí que opten més sovint per emprar els vestits tradicionals indígenes (normalment de la seva comunitat d'origen, però no sempre: de vegades opten per utilitzar alguns complements de les comunitats de les seves amigues, dotant-los d'un valor estètic i de reconeixement mutu).



Dos joves tsotsils, jugant amb la indumentària de Zinacantán, d'on les seves famílies són originals. Foto: Laura Cardús (2007)

La decisió d'aquestes dones sovint passa pel context en el que han de mostrar-se: si es tracta d'un acte públic o festa de caràcter reconegudament ètnic, en el qual la seva presentació amb aquestes indumentàries els valdrà un reconeixement en positiu, opten per

vestir els *huipiles*²²⁰, faldilles, cinturons, artesans i acolorits de les dones indígenes. De totes maneres, les noies reconeixen que adquirir vestuari indígena els surt més car que comprar la roba a les *boutiques* de San Cristóbal, especialment si la pròpia família no treballa en el textil. Així, moltes d'elles tenen algun vestit o complements per ocasions especials. D'altres, especialment les que es mouen més freqüentment en l'àmbit rural, sí que vesteixen la roba de les seves comunitats quotidianament.

L'ús d'elements externs identificatoris indígenes és, en general, una opció clarament política i estètica que ells i elles assumeixen en circumstàncies concretes. Per exemple, com deiem en el cas de les noies, en entorns multiculturals on rebran un reconeixement en ésser identificades com a indígenes. També en el cas que detinguin una posició de lideratge (com en el cas dels músics de rock *tsotsil*), seran presos com a referència d'una nova indianitat moderna que recupera elements tradicionals i que els reapropia, inventant noves formes de presentar-los i combinar-los. Com ens deia una *videoasta* tseltal, tot sovint elles usen vestits que les seves mares i àvies van deixar de fer servir²²¹.



Fotògrafa tsotsil amb la seva indumentària tradicional. Foto: Adrià Pujol (2007)

²²⁰ Brusa decorada amb brodats.

²²¹ Es podria fer una analogia burda d'aquest procés amb el de les noies islàmiques que adopten el vel que les seves avantpassades no utilitzaren, com a eina de reivindicació identitària contra l'aculturació occidental, de reconeixement mutu i de diferenciació.

Finalment, gairebé cap dels i de les *videoastes* amb els que hem col·laborat treballa en els oficis que tradicionalment s'atribuirien a les poblacions indígenes (camperolat, ramaderia, artesanies, tasques domèstiques). En el cas de la majoria dels joves *videoastes*, tenen de forma regular una feina a la ciutat, generalment en el sector de les organitzacions socials i, sovint, amb assignacions referides a la comunicació. No obstant això, sí que trobem casos en que alguns *videoastes* (els de més edat) que encara tenen *milpa* i família a l'àmbit rural, és a dir, que conserven un nexa més evident amb la indianitat estereotipada, tot i que la seva tasca principal sigui la de comunicadors. El cas completament contrari és el dels joves *videoastes* que són estudiants universitaris i no tenen treball remunerat, o aquells que fins i tot estan aconseguint desenvolupar una carrera audiovisual i poden viure, puntualment, de beques o premis.

Cal destacar que l'entrada de diners en forma d'ajuts per part de fundacions o subvencions governamentals (siguin locals, nacionals o internacionals –freqüentement dels EUA, de fundacions com la MacArthur, Rockefeller o la Smithsonian Institution), no es gestiona sempre de la mateixa manera. És a dir, en alguns casos, els fons es posen en mans de la comunitat o organització corresponent que els administra de la forma que s'acorda, contribuint a la tasca del comunicador. En altres casos els fons són individuals i, per tant, el *videoasta* els gestiona personalment com considera convenient (fet que pot fer, com ja hem vist, que es fomentin les carreres individuals de vídeoartistes). De totes maneres, fins al moment, els *videoastes* entrevistats necessiten d'altres entrades econòmiques, ja que la seva feina de comunicadors és generalment voluntària (sense remuneració). Per ara, pocs *videoastes* han aconseguit que la seva tasca pugui ésser considerada com a *tequio*, és a dir, una feina comunitària que els eximiria d'altres obligacions i que, a més, els permetria viure sense haver de fer altres feines. Els *videoastes* que tenen aquesta circumstància són aquells fortament vinculats a organitzacions camperoles indígenes, amb una vessant política important i en l'àmbit rural (com ara els comunicadors de *Las Abejas*²²², els zapatistes²²³ o els de *Xi'nich*²²⁴).

Un altre element que caracteritza la identitat del grup estudiat en relació als estereotips sobre l'ésser indígena seria la seva estructura familiar. Entre els *videoastes* amb els que he treballat, alguns d'ells són pares joves i tenen una família extensa, és a dir, que

²²² Vinculats al projecte de la *Red de Comunicadores Boca de Polen*.

²²³ Vinculats a *Promedios*.

²²⁴ Organització camperola combativa situada en "terra calenta" de Chiapas, que té un comunicador estable amb tasques ben definides i amb finançament exclusiu.

conviuen amb d'altres generacions de la seva família als barris perifèrics de la ciutat. Això els diferenciaria d'altres joves del seu entorn que no tenen ascendència indígena.

Tots aquests trets són comuns per a la majoria de joves vinguts de l'àmbit rural a San Cristóbal de las Casas al llarg de les dues darreres dècades. El que és interessant i propi, precisament, dels *videoastes*, és que incorporen aquesta complexitat identitària a la manera de fer les seves produccions audiovisuals:

"...estamos involucrados pues como indígenas. Se puede decir que alguno es mestizo, ahí, pero realmente no son mestizos, son sus papás son de origen indígena, (...) sus papás hablan alguna lengua indígena. Nada más porque ya españolizados, es decir ya no practican por ejemplo ya no practican alguna lengua. Pero realmente dónde estamos en ese centro de la organización (...) somos indígenas y también, *sobretudo estamos trabajando en nuestras zonas indígenas.*" (...) "Pero como indígena pues cómo lo digo, nadie me lo quita, soy yo y hablo y me gusta y me puedo expresar algún día con mi cámara. Obviamente estamos viendo sacar un video sobretudo es de el imagen que se hable en sí de lo que es un indígena." (Entrevista a A.B. a SCLC, 28/09/06).

No és casual que els protagonistes d'aquest tipus de projectes responguin a aquests perfils. La realitat socioeconòmica i cultural dels indígenes contemporanis a Chiapas fa que ésser un comunicador sigui, en certa manera, un privilegi. Per una banda, podem observar com el fet d'ésser joves amb accés a l'educació i als recursos de la ciutat ja els ubica en una posició certament distingida. Podem considerar-la així, especialment, coneixent la realitat d'un gran nombre de nens i joves d'origen rural a la ciutat, que viuen al carrer i que, des de ben petits, han de treballar en l'economia submergida per sobreviure (sigui netejant sabates, venent dolços o artesanía, recollint escombraries casa per casa...). De fet, s'estima que més del 40% d'indígenes urbans a San Cristóbal són analfabets²²⁵. Molts d'aquests nens i joves indígenes urbans pateixen problemes vinculats a la desnutrició aguda o relacionats amb malalties respiratòries o gastrointestinals curables. Així doncs, ens trobem amb un col·lectiu de persones que, per diverses circumstàncies, s'han pogut permetre estudiar, tot i que potser el cost d'aquesta opció ha estat elevat. Per una altra banda, la realitat quotidiana en el context de les comunitats o barriades indígenes té una sèrie d'implícacions que poden dificultar l'accés a certs recursos o feines. Les obligacions comunitàries i les familiars no faciliten que algú pugui desenvolupar una carrera audiovisual, i dins de les organitzacions indígenes la tasca del comunicador encara no està reconeguda amb entitat suficient, tot i que aquest aspecte està canviant mica en mica.

²²⁵ Segons l'informe elaborat per l'associació *Melel Xojobal* l'any 2000.

Aquests joves, doncs, han pogut estudiar i seguir desenvolupant la seva carrera com a *videoastes*, superant certes barreres de caràcter econòmic, social i cultural. Aquest relatiu privilegi els situa en una posició que es retroalimenta: al llarg del seu treball com a comunicadors tenen cada cop més contactes i accés a recursos que els diferencien d'altres persones del seu mateix origen i, per tant, el seu capital social va augmentant.

Tanmateix, el grup amb el que he pogut treballar és clarament heterogeni. S'hi troben des de joves nascuts a la ciutat que no parlen cap llengua indígena fins a altres que encara viuen als afores de San Cristóbal, practiquen costums clarament indígenes i tenen el *tsotsil* com a llengua materna. N'hi ha algun que treballa encara el seu tros de terra, fent un esforç per poder viatjar a la ciutat quan convé per elaborar els seus materials audiovisuals. La qüestió del temps i recursos disponibles per seguir filmant, editant, posproduint... els diferencia. Hi ha joves que treballen assalariadament dins organitzacions socioculturals indígenes. D'altres que tenen beques acadèmiques o artístiques. N'hi ha que tenen un domini de tècniques (ús de l'Internet o del *software* d'edició, per exemple) que els situen, en certa manera, en jerarquia sobre els seus companys i companyes. La majoria d'ells i elles estan adscrits a alguna religió arrel de la seva experiència familiar, especialment a l'evangelisme. Un element que sens dubte els unifica és que són joves urbans. L'experiència de la vida a la ciutat és un dels seus marcadors identitaris més definitoris. Més enllà del seu origen ètnic, la seva identitat es marca per les associacions més o menys inestables que fan amb altres persones en un context en permanent canvi²²⁶. Alguns d'ells són pares de família, reconeguts o no. Les noies solen tenir càrregues familiars (essent mares soles o tenint cura dels seus germans i germanes). Se solen posicionar a favor del neozapatisme o postures afins (generalment contra-hegemòniques), però aquesta és més una qüestió implícita que no un discurs explícit, és a dir, sorgeixen frases fetes i actituds que els podrien assimilar a postures *filozapatistes*, però no participen, per exemple, d'actes polítics. La gran majoria ha viatjat a altres estats de Mèxic i, fins i tot, a l'estranger. Tots i totes estan en continu contacte amb altres indígenes i *kaxlans* (mestissos de la ciutat, *fuereños*, estrangers...). I es troben quotidianament amb dilemes en relació a com presentar-se en el marc de contínues relacions interculturals.

Per als homes joves indígenes de les comunitats rurals de Los Altos de Chiapas, la seva etapa juvenil s'inicia quan es comencen a incorporar a les tasques laborals i finalitza quan es casen i comencen a tenir fills, aproximadament als 20 anys d'edat. Quan són homes

²²⁶ Característiques de la vida urbana segons l'obra del pioner HANNERZ, Ulf (1980) *Exploring the City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press.

de contrastada solvència i reconeixement de la comunitat, es comencen a fer càrrec de les tasques religioses i polítiques (RINCÓN, *Op. cit.*: 107). Els joves es troben en una zona intermèdia en la qual ja han de respondre amb la seva força de treball a les necessitats col·lectives però, en canvi, no tenen espai per a prendre decisions que afectin la comunitat. Rincón posa també de manifest com aquests joves tenen una necessitat peremptòria d'expressar-se i cerquen diverses vies per comunicar el que pensen, fet que poden realitzar en ambients educatius formals o en els mitjans de comunicació propis. Per als protagonistes d'aquest projecte, la seva desvinculació formal amb les comunitats d'origen els fa invisibles ja que no tenen un paper definit en aquestes (i, evidentment, tampoc no hi tenen ni veu ni vot) i el seu rol a les noves comunitats urbanes està en construcció. Per això, la seva participació sociocultural i política pot esdevenir una oportunitat per fer-se un lloc simbòlic i efectiu en l'univers social indígena.

9.2 Pel·lícules

No tindria sentit intentar comprendre com la complexitat identitària d'aquestes persones es manifesta audiovisualment sense posar atenció als productes videogràfics que elaboren i als processos que hi ha darrera. Abans d'analitzar aquestes produccions cal entendre-les a partir del que ens explica Bartolomé quan parla de la identitat com una construcció ideològica, ja que "no hi ha identitats immutables sinó processos socials d'identificació" (2006: 81). Els referents identitàris són necessaris per a representar-se, i tot sovint s'utilitzen referents tradicionals (en el cas de les cultures indígenes és molt evident) que s'han mitificat (com en el cinema indigenista mexicà), però que també s'han ressignificat per a fer-los útils i emblemàtics per a les lluites contemporànies (*Íbid.*). Seguint amb Bartolomé, el que s'exhibeix en aquests casos no són:

"...'idees' o 'coses' sinó *indicadors*, dades que pretenen demostrar la presència d'una alteritat, provenint d'una tradició cultural difícilment visualitzable o comprensible en altres termes." (*Íbid.* Original en castellà, traducció pròpia).

Per tant, podríem entendre les actuals pel·lícules indígenes que hem estudiat, precisament, com a *indicadors* d'aquestes tradicions culturals que estan en permanent construcció. Bartolomé afegeix que l'ús d'elements tradicionals aquí no és una manifestació folklòrica d'un passat essencialitzat, i no cal confondre'ls, ja que poden adquirir per aquesta via el caràcter de signes reivindicatius. Aquesta perspectiva es podria emprar tant en el cas

dels audiovisuals que descriurem a continuació com en el cas de les expressions culturals que ja hem exposat al llarg d'aquest treball, sigui el festival de rock indígena a Zinacantán, on es conjugaren elements tradicionals reconeixibles amb un discurs relatiu a una "nova identitat" i a una "actualització" de la maianitat, o bé el ritual maia al Huitepec, on també es posà en joc la transferència de coneixements ancestrals amb la necessitat d'incorporar-los per resoldre problemàtiques contemporànies. Bartolomé ens dóna, de nou, la clau per comprendre aquests processos, que ell encarna en el concepte de "transfiguració ètnica", com a procés d'adaptació de les cultures subalternes per a poder mantenir-se culturalment, en el qual es desdibuixa el seu propi perfil cultural tradicional: "per a poder seguir essent, els cal deixar de ser el que eren" (Bartolomé i Barabas, 1996: 34, citats a BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 103). En les seves paraules:

"L'adopció de trets, pràctiques i ideacions externes no produeixen necessàriament una abdicació identitaria sinó que es manifesten precisament com els mitjans per a aconseguir perpetuar-la, fent-la més compatible amb el que proposa la societat dominant." (*Op. cit.*: 104).

Tornant a la temàtica d'aquest sub-apartat, ens centrarem en analitzar breument algunes de les pel·lícules analitzades durant la recerca (se'n pot trobar una relació més extensa a l'apartat 11.2).

Els *processos de videoproducció* que s'han pogut presenciar al llarg del treball etnogràfic tenen en comú que parteixen d'una necessitat d'expressió individual i col·lectiva dels joves indígenes que protagonitzaven aquesta investigació. Alguns d'ells, com ja s'ha explicat, eren membres d'organitzacions socials i polítiques i desenvolupaven tasques de comunicació i difusió dins d'elles. Els continguts dels seus vídeos, per tant, estaven relacionats amb els objectius de les seves organitzacions com, per exemple, una organització de metges i parteres tradicionals, o bé una organització de camperols combativa pels problemes relatius a la possessió de les terres. Altres també feien vídeos més genèrics sobre qüestions relatives a la protecció dels drets humans entre les comunitats, posant el pes en el seu propi cas, però en temes que afecten moltes persones i col·lectius diferents a Chiapas. En aquests casos, doncs, els temes s'elegien en comú en el marc dels òrgans decisius de les organitzacions (fossin assembleàries, tinguessin una junta directiva, o qualsevol tipus de forma política). El procés d'elaboració de l'audiovisual, però, solia ser menys participatiu. Tot i que el *videoasta* comptés amb el suport d'altres membres de la seva organització, tot sovint les tasques de disseny del guió, planificació de les filmacions, gravació, minutatge dels materials, edició i postproducció depenien exclusivament d'ell mateix amb els suports

tècnics oportuns, sovint facilitats per altres organitzacions o projectes (com ara el PVIFS, o *Promedios*, *Boca de Polen*, etc.). Com a molt, el *videoasta* anava consultant alguns passos (com ara l'estructura general del guió) amb els òrgans decisius i es coordinava amb les persones afectades a l'hora d'organitzar els enregistraments (com ara establir cites per a les entrevistes, o acompanyaments per a filmacions, etc.) però, per norma general, ell era l'expert tècnic i també l'últim responsable en l'elaboració del material audiovisual. Pel que fa a la divulgació, un cop el vídeo estava postproduït passava, normalment, a ser propietat de l'organització i llavors s'establien els canals corresponents de difusió, fos l'enviament a altres organitzacions o entitats finançadores, o bé el muntatge de visionats a les comunitats o en establiments acadèmics.

Les diferents seccions de les organitzacions feien, normalment, prèvia edició final de les cintes, un procés de queixes i demandes a fi que s'incorporessin les seves necessitats, fet que convertia el procés audiovisual en una mena de radiografia de les tensions, els desitjos i les formes de presentar-se en societat de les organitzacions.



A.C. i A.B. visionant el treball d'edició del segon. Foto: Laura Cardús (2006)



A.C. munta una pantalla dins la caseta d'una comunitat per projectar-hi un dels seus vídeos.
Foto: Laura Cardús (2006).

D'entre les *pel·lícules visionades*, totes elles realitzades a Chiapas a principis del segle XXI, podríem destacar les realitzades per A.B., el comunicador de l'OMIECH, amb qui es va realitzar un treball de suport al llarg de la primera estada de treball de camp l'any 2005. El seu documental més preuat és "Saberes de parteras indígenas en Los Altos de Chiapas" (2004), de vint minuts, que es féu amb la intenció de difondre les feines de la comissió de dones de l'OMIECH, que es dedicava a posar en xarxa les parteres tradicionals indígenes i a donar formació per a noves dones interessades en exercir aquesta professió tan necessària, sobretot a les zones rurals. Aquesta pel·lícula relata detalladament quina és la tasca de les parteres de Los Altos, des de l'atenció a les dones embarassades, les seves tècniques per acompanyar el part i el seguiment que fan de les mares en el puerperi. Mitjançant imatges de les pràctiques mèdiques, entrevistes a mares i a parteres, il·lustracions i filmacions dels tallers, es fa un recorregut per la seva feina que empra tant la seva veu (generalment en tsostil amb subtítols al castellà) com una veu en *off* femenina (en castellà). El final del documental serveix per fer una reivindicació de la necessitat de la preservació dels seus coneixements (que es presenten com una continuïtat des de l'època dels antics maies) i de la manca d'atenció mèdica adequada a les comunitats indígenes marginades per part de la medicina oficial. L'autor empra imatges de recurs (de les comunitats, la natura i el paisatge i de nens i nenes indígenes jugant o sent alletats i sostinguts per les seves mares). També

utilitza imatges filmades prèviament per un altre documental (d'altres autors) que enregistren l'atenció a un part dins una casa indígena. La dificultat de filmar aquesta circumstància justifica l'ús d'aquestes imatges "de segona mà". El documental inicia amb música tradicional ambiental i acaba amb una cançó interpretada pel cantant de Sak Tzevul en tsotsil, que és subtitulada, i parla del valor les dones.

Pel que fa els treballs de P.D., es pot destacar els dos que elaborà com a membre del PVIFS. Es tracta de "K'in santó ta sozt'oleb. Día de muertos en la tierra de los murciélagos" (2003) i "K'evujel ta jteklum. Canción de nuestra tierra: los músicos tradicionales de Zinacantán" (2004), ambdós d'una mitja hora de durada. El primer, fou la seva primera realització individual i la dugué a terme investigant sobre la celebració de "Día de Muertos" (1 i 2 de novembre) a la zona indígena d'on és originari. La pel·lícula es vehicula a partir de la conversa que ell manté amb el seu avi (les interpel·lacions que ell mateix li fa es poden escoltar a la filmació, tot i que no el veiem, però és present en tant que l'ancià li respon). El documental obre amb una música ambiental d'acordió i la sortida del sol sobre les muntanyes de Los Altos de Chiapas. Al principi apareix veu en *off* i, de tant en tant, títols que indiquen les diverses seccions de la pel·lícula, però la majoria de l'argument es desenvolupa per la visibilització de l'acció que s'està descrivint, i pels testimonis, principalment el de l'avi. Avi i nét conversen i es van coneixent mentre caminen i són a la *milpa* recollint blat de moro. Després retornen a l'interior d'una casa on l'avi cuina quelcom sobre la llenya. Parlen en tsotsil, que està subtitulat al castellà, però la veu del narrador és en castellà. L'argument central és la descripció de tots els passos del ritual entorn a l'homenatge als morts de la família. Primer cal aconseguir un bou i escorxar-lo per cuinar per a tothom. Veiem el procés de compra d'un bou a un ramader, regateig i transport de l'animal inclosos. Després es veuen les imatges nocturnes del sacrifici de l'animal, intercalades amb la conversa amb l'ancià, que va explicant les diferències entre el ritual en l'actualitat i en temps antics. També es poden veure els preparatius que es fan al cementiri, on es netegen els voltants de les tombes excavades a terra i les làpides de cada parent finat. Després cal anar a comprar per obtenir els materials per a les ofrenes i, llavors, es decoren les tombes amb flors i es construeix l'altar domèstic. Podem presenciar el procés de compra al mercat de la ciutat i la preparació dels ornaments. El documental s'acaba amb una reflexió de l'avi en relació a la importància de conservar les tradicions que és responsabilitat dels joves. Al llarg de la pel·lícula apareix música tradicional tsotsil en diverses ocasions.

Pel que fa a la segona pel·lícula de P.D., de ritme molt més lent, també tornem a veure l'avi del realitzador, que fa de músic a una comunitat del municipi de Zinacantán. La

pel·lícula comença amb música tradicional indígena i cartells informatius i descriptius de la realitat dels músics maies, així com evocacions a la seva cosmogonia i una cita sobre la música extreta del "*Popol Vuh*"²²⁷. S'inicia amb imatges en blanc i negre i la gran majoria del text és en tsotsil subtitulat, excepte els cartells, que són en castellà. Un cop més, l'acció inicia amb una sortida de sol sobre les muntanyes chiapanèques, se senten diversos instruments que es van afinant sobre els sorolls de fons del despertar dels ocells. L'avi comença a descriure els instruments que es toquen a la zona i com s'aprenen a tocar i veiem detalls de com manipula la seva arpa, netejant-la, afinant-la i tocant. Després es comencen a intercalar imatges de l'ús ritual de la música i es posen alguns exemples. En un cas es fa ballar un parell d'autoritats (homes) vestits de gala, en una celebració a l'aire lliure, també es beu, un home resa i es passeja un sant. Un altre exemple entra després d'una imatge de la sortida de la lluna, a la nit se celebra a l'interior d'una casa el canvi d'autoritats entre dos "alferes"²²⁸. Aquesta exemplificació és més llarga ja que se segueix tot el procés, mentre que en alguns moments els joves presents ho expliquen per a la càmera (o per al camerògraf). Mentre el càrrec entrant i el sortint ballen sobre la pinassa al ritme de la música que no s'atura, els homes van bevent *pox*, i les dones i criatures s'estan al fons de la mateixa estança, preparant el menjar. En un punt, surten tots els homes en comitiva carregats amb els instruments i l'alcohol. Arriben a peu fins a la porta de l'església del municipi més proper. Allà ballen, resen i beuen. En un moment donat, fins i tot conviden el camerògraf a beure. Segueixen a la llum de la lluna i dels fanals, inclús després que es desfermi una tempesta. Un cop han finalitzada aquesta secció del ritual, retornen cap a la casa, on s'asseuen plegats a menjar. Torna a fer-se de dia i tornem a veure l'avi tocant música, amb imatges interposades d'altres esdeveniments similars on es fa servir la música. Finalment es va superposant una imatge del paisatge muntanyós i espès de la zona, fins que s'acaba la cançó.

A la seva darrera pel·lícula, ja un llargmetratge de gairebé 80 minuts, en P.D. transcendí les temàtiques rurals i relatives a les tradicions comunitàries i a les figures dels *moletik*. En canvi, a "*La pequeña semilla en el asfalto*" (2009) el jove realitzador parla sobre la realitat dels joves indígenes que, com ell mateix, viuen a la ciutat de San Cristóbal i als seus voltants.

²²⁷ Llibre que recull les llegendes maies més reconegudes.

²²⁸ Categoria d'autoritat tradicional indígena.



P.D. durant la realització de "La pequeña semilla en el asfalto", amb la seva camerògrafa.
Font: <http://www.semillaenelasfalto.tk>

En realitat no podem analitzar aquesta pel·lícula ja que en el moment de redactar aquest text el director no ens n'ha facilitat cap còpia²²⁹, ja que està en procés de revisió per l'acadèmia de cinema mexicana per als premis "Ariel" del 2011. Tanmateix, veient-ne el tràiler i havent parlat prèviament a la seva realització amb en P.D., podem observar que tots i totes els seus protagonistes són joves, que els escenaris són tan urbans com rurals, que la llengua que es parla és el tsotsil (subtitulat), però també el castellà, i que es tracten temes relatius a la identitat i a les etiquetes, ja que alguns i algunes protagonistes afirmen no sentir-se ni indígenes ni mestisses, altres expressen el seu somni d'esdevenir "periodistes indígenes" i d'altres exclamen ser els descendents dels maies, vius en l'actualitat. Parlen de les seves experiències de migració (viscudes per ells i per les seves famílies) i del sentiment de rebuig percebut en aparèixer, per exemple, a l'escola o a la universitat dels mestissos. Al film s'empren tant imatges tradicionals com ara la collita i el tractament del blat de moro, que és un recurs freqüent en diverses de les pel·lícules analitzades, i també es presenten dones en el seu àmbit domèstic a la comunitat, preparant el menjar o fent artesanies. També es mostren accions no tan estereotípiques de les persones indígenes com ara una noia anant a comprar una càmera de fotos o un noi pintant un quadre. El documental no escapa de l'ús de les imatges dels murals amb eslògans zapatistes (com ara "Nunca más un México sin nosotros") i també de l'expressió de reivindicacions per part dels seus protagonistes, relatives a la justícia, a la dignitat i a la visibilització dels pobles indígenes. La música del tràiler i del lloc web és de Sak Tzevul, cantada en tsotsil.

²²⁹ La pel·lícula es realitzà posteriorment a la finalització del treball de camp a Mèxic.

Un altre *videoasta* de Los Altos, J.A., és l'autor de "Radio Chanul Pom" (2005), també d'uns vint minuts. Aquest és un film descriptiu de la tasca d'aquesta emissora de ràdio comunitària vinculada a la S.C. *Las Abejas*. La introducció del documental se centra en la narració, per part d'una autoritat d'aquesta organització (vestit de gala), sobre la història de *Las Abejas*. És una entitat que sorgí l'any 1992 per denunciar les violacions dels drets humans ocorregudes a les comunitats indígenes per part de la seves mateixes autoritats locals (alcaldies, etc.). L'aixecament neozapatista vingué acompanyat d'una onada d'accions contra-insurgents (per part del Govern i de grups paramilitars vinculats) que afectaren greument les comunitats adherides a *Las Abejas*, que són comunitats cristianes i no-violentes. La gota que féu vessar el got fou l'assassinat per part de paramilitars de 45 persones el desembre de 1997, majoritàriament dones i infants, que estaven resant a l'església del poble d'Acteal. *Las Abejas* inicià a partir de llavors un intens treball polític i de denúncia, enfortint-se, guanyant aliances internacionals i major adhesió de comunitats que, en el moment de la filmació, eren unes 40, pertanyents a 5 municipis de Los Altos. D'entre aquestes accions es desenvolupà una important tasca de comunicació comunitària que, tal i com es destaca al vídeo, es féu amb el recolzament de l'organització *Boca de Polen*. En l'actualitat, *Las Abejas* tenen un important equip de comunicació que desenvolupa un diari en tsotsil i castellà, treballs en vídeo i l'emissora "Radio Chanul Pom" (que en tsotsil vol dir "abelles"), on treballen voluntàriament 8 locutors. El documental és en castellà i en tsotsil subtítulat al castellà. Les entrevistes a càmera són en ambdues llengües, però quan apareixen converses espontànies entre els protagonistes (com ara els locutors), aquests parlen en tsotsil. A més d'emprar imatges de l'acció radiofònica i de com és de difícil la tasca d'aquests voluntaris (que han de fer llargues caminades o pagar-se, si poden, un viatge en transport col·lectiu fins a l'emissora), també s'hi veuen entrevistes (a autoritats, locutors, ràdio-oients) i moltes imatges de recurs de la natura i el paisatge de la zona, de la vida quotidiana d'homes i dones a les comunitats (a la cuina o a la *milpa*) i la gent escoltant la ràdio a casa seva. Es posa èmfasi en la importància de la religió tradicional i de com els ancians ajuden a tirar endavant la ràdio (per exemple, resant per a que funcioni millor l'emissora després d'una reparació tècnica). Es fa explícit com es demana permís i força a déu per mitjà d'espelmes i pregàries. *Las Abejas* és una organització cristiana i, a la seva ràdio, s'hi emeten programes de música cristiana i també de música regional. Es van fent diversos talls de música regional al llarg del vídeo, i també hi ha un parell de participacions musicals de la famosa "coral d'Acteal", que canta en castellà donant la benvinguda. Els locutors agraeixen l'interès del camerògraf en una ocasió, mostrant certa reflexivitat i

empatia mútua, ja que evidentment els qui ho filmaren es troben en circumstàncies i problemàtiques semblants (manca de recursos, de reconeixement, etc...). Tanmateix, els oients entrevistats, posen molt èmfasi en agrair i enviar forces per mitjà del vídeo als "radialistes", perquè saben que la feina costa però és molt important (fet que constata que el vídeo indígena és un mitjà de comunicació propi, també localment). "Radio Chanul Pom" emet cada dia des de les 4 del matí a les 8 del vespre, seguint un horari congruent amb la rutina diària a les cases rurals, a les quals es matina per iniciar les tasques domèstiques i estar preparat per sortir al camp amb el sol. Els oients donen molta importància a que la ràdio sigui en tsotsil, i alguns afirmen no entendre el castellà. A banda de la programació musical, aquesta emissora emet relats sobre la vida i la cultura dels ancestres maies, també notícies sobre la vida a les comunitats, contes infantils i una important quantitat d'informació relativa a *Las Abejas*, la seva tasca política i els fets que denuncien. Per això es considera en el documental que la tasca de comunicació ha estat imprescindible per obtenir més adhesions a l'organització i també per "donar veu als indígenes" i com a "arma pacífica" per millorar les seves vides.

M.E. és l'autor de "La cumbre sagrada", realitzat el 2003, d'una mitja hora de durada. Aquest vídeo és característic de l'organització que representa, el *Comité para la Defensa de la Libertad Indígena - Xi'nich* de Palenque. Es tracta d'una pel·lícula que situa els indígenes (en genèric) com a víctimes de la història, posant èmfasi en la seva relació harmònica amb la natura i amb els seus coneixements i creences que, segons s'argumenta, no han estat prou escoltats ni tinguts en compte. La pel·lícula inicia amb una música *new-age* oriental que s'acompanya amb imatges de recurs dels paisatges de muntanya de Chiapas. També s'hi veuen animals domèstics (galls i indiots) i uns peus calçats amb *guaraches*²³⁰ que s'enfilen muntanya amunt. Es van succeint imatges i esdeveniments relatius a la violència i als atemptats contra els drets humans soferts pels indígenes de la zona, que són relatats pels testimonis que els han viscut en primera persona, com ara els robatoris, les desaparicions, els assassinats, les dificultats per disposar el vot electoral... Es van també intercalant, sempre amb l'acompanyament d'una veu en *off* en castellà, imatges dels rituals i les tradicions locals que inclouen pregàries, balls, música i processons. També s'hi inclouen imatges dels guerrillers zapatistes i del Subcomandante Marcos. No obstant això, el vídeo presenta una denúncia genèrica, sense aportar dades concretes de l'afiliació de les víctimes ni dels culpables, ni tampoc de les possibles vies de solució. És una pel·lícula

²³⁰ Calçat obert propi dels camperols de Chiapas, que s'elabora amb una sola de pneumàtic, més o menys gruixuda, i amb tires de cuir que en cobreixen l'empeny i la lliguen al turmell, com en una sandàlia.

que confon l'espectador si pensem que està pensada per a audiències externes, ja que costa situar l'objectiu que persegueix. Tanmateix té molts trets en comú amb altres documentals, com ara els de *Promedios*.

Els vídeos anònims realitzats per *Promedios*, no han estat treballats en aquesta recerca, ni tampoc s'ha dut a terme cap treball etnogràfic amb els camerògrafs. No obstant això, aquestes pel·lícules són les produccions que tenen una major difusió a l'exterior de les comunitats indígenes, i són una referència i una font d'inspiració per a molts autors locals. Per norma general, els documentals publicats per *Promedios* són de caràcter eminentment reivindicatiu i solen tenir un aspecte de reportatge "en viu" d'esdeveniments sociopolítics que es filmen tal i com passen, amb una veu en *off* explicativa en castellà. Hi ha excepcions, com ara documentals més elaborats sobre temàtiques d'interès de les comunitats. És interessant observar com, l'any 2002, la xarxa de comunicació zapatista publicà el vídeo "Canción de la tierra" sobre el significat de la música tradicional pels ancians tsotsils, que té molts elements comparables a la segona pel·lícula de P.D., però que no tenim dades per establir fins a quin punt ell s'hi inspirà.

I doncs, què tenen en comú totes aquestes produccions? Podem parlar d'una estètica indígena o, fins i tot, d'un gènere cinematogràfic particular?

És clar que, temàticament, hi ha certa diversitat dins la unitat condicionada per ser pel·lícules que parlen de l'entorn immediat d'un context que és comú: Chiapas i, concretament, les persones indígenes que viuen a les comunitats rurals i, eventualment, a les ciutats. Totes parteixen d'un plantejament documental amb un guió senzill i sense salts argumentals. La narració és linial, s'usa la veu en *off* sense abusar-ne, i es fan servir els clàssics recursos de les entrevistes (en llengua original subtitulada) i les filmacions de les accions descrites. El recurs de l'entrevista posa de manifest la confiança entre l'entrevistador-realitzador i els/les protagonistes. Aquesta és una de les qüestions diferencials que els *videoastes* argumenten a l'hora de defensar la necessitat d'un cinema fet "des de dins", en oposició a la participació de realitzadors forans per parlar de qüestions indígenes. Diuen que és necessari parlar la llengua indígena (cosa que és evident i més en el cas de les nombroses poblacions monolingües que es troben en l'àmbit rural) i que ells poden arribar a una relació de proximitat amb els interlocutors que seria impossible per un *kaxlan*. Amb aquesta qüestió en ment, a l'hora de preguntar-los sobre la pertinença que ells, com a indígenes, posem per cas, tsotsils, facin un vídeo sobre població d'altres regions, comunitats i ètnies, s'aferren a la idea que és preferible ser indígenes malgrat tot, com si un fil d'indianitat genèrica els connectés més enllà de les "fronteres" ètniques.

El ritme dels documentals no és especialment trepidant, però tampoc no són excessivament lents. Això contrasta amb algunes afirmacions captades durant el treball etnogràfic que indiquen que l'audiència de les comunitats indígenes prefereix visionar els vídeos sense edició, que vol veure les accions complertes i no ordenades o esbiaixades per la tasca de muntatge. Sobre això, Leuthold (*Op. cit.*: 112) argumenta que un tret distintiu del vídeo nadiu americà (que és el cas que ell estudia) és que les pel·lícules són més lentes que les pel·lícules de directors no-nadius. Aquest no és el cas de la mostra de vídeos visionats, però tot i així sí que hem de tenir present que les pel·lícules treballades no professionalment no compten amb alguns recursos que podrien accelerar la velocitat de la narració, sinó que fan sobretot plans oberts i llargs, com explicarem a continuació.

Els vídeos de la mostra triada empren, en certa manera, un estil etnogràfic i expressen un treball sorgit a partir d'una feina prèvia d'investigació solvent. No es fan pràcticament servir efectes visuals, més que algun filtre de color i transicions d'un cert barroquisme. Hi ha una absència evident d'efectes especials i d'animació. Una excepció d'això seria el vídeo etnogràfic i humorístic "El día dos", fet l'any 2004 pel realitzador p'urepecha Dante Cerano, de 23 minuts, que no s'ha analitzat aquí perquè parteix d'un context llunyà a Chiapas. Cerano, en la seva realització sobre el desenvolupament d'un casori indígena a una comunitat de la seva regió al centre del país, empra l'animació per descriure els recorreguts que els diversos membres de les dues famílies participants al matrimoni fan al llarg del dia de la cerimònia. Introdueix l'animació irònicament, ja que la seva veu en *off* ens diu que com que els "indígenes són cultures visuals" (amb tò sardònic) cal expressar-ho amb un esquema i, llavors, presenta una espècie de mapa amb carrerons on cada figura és el puntet d'un color i recorda l'estètica gràfica dels videojocs pioners estil "Pacman".

Al marge d'això, estilísticament els documentals analitzats podríem dir que són poc innovadors. Hi ha un clar element de referència constant a les imatges estereotípiques de la indianitat, com ara la presència de la *milpa* i el tractament del blat de moro (desgranat, mòlta, elaboració del *nixtamal*²³¹, del *pozol*²³² o de les *tortillas*²³³) que, recordem, és un

²³¹ La nixtamalització és un procés d'estovament dels grans de blat de moro amb hidròxid de calci, per la seva posterior conversió en farina.

²³² Amb la farina nixtamalitzada bullint-la amb pols de cacau es pot elaborar aquesta beguda molt popular a la zona (tant és així, que a les comunitats zapatistes del lloc de connexió pública a Internet se'n diu "ciber-pozol").

²³³ Element de consum bàsic a tot Mèxic, elaborat amb la farina de blat de moro treballada manualment fins aconseguir-ne un pa circular i molt prim que es cou amb un recipient pla anomenat *comal*. Acompanya la majoria de "platillos" i àpats al país.

element principal de la cosmogonia maia. Surten necessàriament els homes i dones d'edat avançada vestits amb indumentària tradicional i exercint les seves tasques quotidianes. Els nens i nenes i la joventut apareixen però no són protagonistes, i en sentim la veu en molt comptades ocasions. S'empra la música tradicional indígena en la majoria de casos, tot sovint en gravacions originals. De fet, en aquestes pel·lícules, les expressions artístiques hi tenen un paper central: siguin la música, la pintura, la fotografia... És evident que els *videoastes* cerquen persones afins amb qui s'identifiquen (com ells mateixos que, en certa manera, també fan un treball artístic) i que puguin situar la importància de l'art per la vida i la cultura de les comunitats, sigui com un element d'expressió de cosmologies subalternes o bé com una forma de restaurar formes de vida que es perden o que han estat infravalorades. Per tant, l'art hi és present com a aglutinant i enfortidor de la tradició comunitària (com també reflexiona Leuthold, *Op. cit.*: 151-152).

Un element comú i que m'ha cridat l'atenció, en aquests i molts altres documentals classificats com a indígenes, és el recurs estètic de les sortides i postes de sol. Puc afirmar que una quantitat considerable de pel·lícules arrenquen amb la imatge de la sortida del sol sobre el paisatge natural i que aquest seria pràcticament un element distintiu d'un gènere. És evident que aquest recurs (igual que alguna eventual sortida de la lluna) és un marcador del temps que passa al llarg de la narració, i permet a l'espectador comprendre la dimensió temporal de les accions que es presenten. El seu ús, a més, ens posa "en el lloc de" les persones que viuen quotidianament a les comunitats rurals i que, en molts casos, veuen la sortida del sol des de casa seva entre les muntanyes i també tenen la posta de sol com a indicador que és hora de plegar i anar a dormir. Malgrat això, la presència del paisatge natural (especialment del cel, els astres, les muntanyes i els camps) és tan freqüent que ens fa qüestionar-nos la importància de *la natura com a element carregat de simbolisme* dins els audiovisuals indígenes, més enllà que la natura sigui, simplement, l'escenari on s'esdevenen les històries filmades.

El pes que té la presència de l'entorn natural en aquestes pel·lícules posa de manifest la centralitat que té el vincle entre els éssers humans i la terra per a la cosmologia dels pobles indígenes. No podem oblidar que la principal arena de conflicte entre els nadius i els colonitzadors al llarg de la història i fins l'actualitat ha tingut sempre a veure amb el territori i els drets de tinença i ús dels recursos naturals (com l'aigua o el petroli). La insistència amb la que els realitzadors indígenes volen mostrar el paisatge verge a les seves pel·lícules (un paisatge inalterat pels elements de la modernitat) voldria representar, segons desenvolupa Leuthold (*Op. cit.*: 110-130), una relació de lligam amb el territori que és

ancestral, donant una idea de perpetuïtat i, per tant, de dret i coneixement sobre un paisatge concret.

Per una banda, defensa l'autor, aquest fet representaria certa manera de relacionar-se amb la natura que vol distingir-se de la fagocitació dels recursos naturals com a objectes materials amb la que s'identifica els colonitzadors (no cal que recordem la carta del Gran Cap Seattle l'any 1855, en la que ens advertia que els diners no es mengen). Els realitzadors audiovisuals indígenes mostren aquesta via alternativa de respecte i sacralització de la terra en les seves pel·lícules, a més de voler compartir-la amb l'audiència. Per una altra banda, el fet de vincular els pobles indígenes amb la terra, com hem dit, els atorga uns drets implícits de permanència, com si hi haguessin estat des dels principis dels temps. Finalment, la determinació de l'espai és necessària per a la construcció d'identitats col·lectives. La relació amb una ubicació física concreta ajuda a crear un imaginari simbòlic comú entre persones que són diferents entre elles, o que estan allunyades de la terra originària, o que han vist alterades les seves formes tradicionals de relacionar-s'hi (*cfr.* BENGOA, 2009).

A tot això, Leuthold afirma que aquesta presència de la natura provoca la construcció d'un llenguatge estètic particular. Segons aquest autor, els directors nadius empenen uns moviments de càmera propis que, tot i que poden ser usats també per altres camerògrafs, recorden als moviments de la natura (com l'afluència de l'aigua o el vol d'un ocell) i fan que la combinació d'aquesta tècnica amb un cert tipus de continguts configuren una *estètica cinematogràfica indígena diferenciada*.

La presència de plans oberts zenitals sobre paisatges naturals impol·luts (que són freqüents en la mostra dels vídeos analitzada) suposaria una relació intemporal amb una regió habitada pels pobles indígenes, sense marques de la modernitat ni de l'occidentalització. S'entén, per tant, que tant aquell territori com els pobles indígenes que l'habiten han sobreviscut intactes a les vicissituds de la fortuna que constitueixen la història. A més, els plans aeris serveixen per insuflar una significació espiritual al paisatge, que entronca amb les creences religioses indígenes sobre la natura i amb una experiència transcendent de contemplació (*Op. cit.*: 127).

Leuthold va més enllà, trobant uns clars codis distintius en les pel·lícules indígenes, en la línia del "descobriment" entorn a les sortides i postes de sol que apuntàvem més amunt:

"Certes imatges de la natura (...) apareixen amb tanta regularitat en els documentals nadius que semblen comprendre un vocabulari simbòlic de la imatgeria de la natura. Un llamp sobre les muntanyes significa un pressentiment; una sortida de sol sobre el desert significa nous

inici; un rierol en una muntanya alta significa purificació. El grau en el qual les interpretacions particulars de les escenes de la natura són úniques a la cultura indígena, en oposició a allò que ha estat prestat de les convencions romàntiques occidentals, és encara una qüestió oberta. En qualsevol cas, però, l'afiliació de l'home i la natura emergeix com a central en la iconografia i l'estil dels mitjans de comunicació indígenes."(LEUTHOLD, *Op. cit.*: 128. Original en anglès, traducció pròpia.)

A la llum del que conclou Leuthold, no podem deixar de sorprendre'ns per les coincidències entre el que ell afirma sobre l'estil de les pel·lícules dels nadius nordamericans i el recull de pel·lícules visionades per a aquesta investigació.

Certament, hi ha nombroses diferències, ja que en les nostres pel·lícules de Chiapas sí que hi tenen un lloc les activitats dels i de les indígenes en l'entorn urbà i també hi són presents els elements "occidentals" amb els que es relacionen quotidianament, tot i que són elements que a voltes es consideren circumstancials i externs a la seva vida. Intentarem transcendir la divisió que fa Leuthold entre la cultura nadiua americana i la dels seus "altres" blancs i colonitzadors que, segons el meu punt de vista i la meva experiència, no són, ni molt menys, compartiments aïllats sinó que, com ja dèiem a l'inici, són simplement una sèrie d'indicadors dels processos d'identificació que estan en permanent construcció. Tenint present tot això, però, no podem ignorar una continuïtat estilística entre els elements que aquest autor identifica com a propis d'un gènere i la realitat dels films analitzats. Ens preguntem si són pures coincidències, si els *videoastes* han estat inspirats per l'estètica d'altres films de temàtica indígena i, per tant, han "après" un estil, o bé si, efectivament, existeix una estètica indígena global (o, almenys, americana) que sorgeix de la seva "essència" com a pobles originaris o d'un seguit d'experiències compartides de trencaments simbòlics i històrics, com ens deia Ginsburg.

És evident que els joves *videoastes* han crescut en una cultura audiovisual clarament globalitzada i han pogut rebre influències estilístiques tant de les pel·lícules de Hollywood com dels documentals polítics, o potser fins i tot del cinema etnogràfic. Però hem de tenir present que els perfils de les persones que hi ha darrera d'aquests vídeos és molt divers pel que fa a l'indret on han nascut, on s'han educat, com i de qui han après, etc. Podríem pensar que tots i totes volen englobar les seves produccions sota l'etiqueta del "vídeo indígena" i que, com que han estat capacitats en el marc de projectes molt concrets (vinculats a l'indigenisme institucional, situant els objectius del vídeo indígena com a una eina de comunicació comunitària i de rehabilitació de tradicions en risc de desaparició) produeixen pel·lícules semblants, en funció del procés que en psicologia cognitiva i evolutiva s'anomena

"la profecia auto-complerta", segons el qual les persones que acabem fent o actuant segons el que sabem que s'espera de nosaltres.

Finalment, sense descartar cap de les opcions anteriors, també acabem pensant que hi ha un rerefons de "realitat indígena" en tot plegat. És a dir, entenem que també aquestes persones tenen en comú una ascendència rural i una relació amb el món natural i amb els seus significats sagrats que ha imbuït la seva educació primerenca, les seves experiències de socialització com a infants, la conformació dels seus imaginaris i del seu sentit de l'humor per mitjà dels contes i tradicions orals que són vigents en el seu context, encara que urbà. Paral·lelament, també tenen en comú una experiència de desarrelament i, alhora, de seguiment de l'autoritat dels ancians que els reclama que revisquin les tradicions i que no es deixin endur per l'onada de la modernització. Així que aquests joves, tot i que moderns i amb una xarxa social d'influència global, segueixen perpetuant certs codis que són comuns en el simbolisme indígena d'extrem a extrem del continent, i que s'han anat ressignificant necessàriament en relació amb el món no-indígena. Bon exemple d'això serien tant el renaixement del concepte de "la Pachamama" (la mare terra), que és tan usat pels activistes mapuche com pels cantants de les avantguardes de la multi-culturalitat com Manu Chao; com els usos de la indumentària tsotsil de Zinacantán conjuntament amb les guitarres elèctriques de Sak Tzevul.

En la mistificació de la natura i dels pobles indígenes existeix, però, el risc de caure en la deshumanització de l'indi, que ja era present a les primeres pel·lícules etnogràfiques i en el cinema revolucionari mexicà. L'"altre" objectivat d'aquestes produccions era representat, com ja hem descrit, de forma estàtica, desconflictuada, homogènia. Aquest procés és necessari per establir un concepte unitari del "nosaltres" (la Nació, els mexicans), simplificant l'oposat per comprendre'ns a nosaltres mateixos. Aquestes representacions pretenen fixar una manera de situar social i simbòlicament els "altres" i a nosaltres, per tant. Si més no, per fer una anàlisi fidedigna dels films realitzats pels nostres protagonistes, no ens podem quedar a la superfície de l'essencialització dels trets romàntics indígenes (la natura, les tradicions, etc.). Prenent les aportacions teòriques sobre aquesta qüestió, podem aprofundir en el que Ginsburg²³⁴ anomena "el tradicionalisme estratègic". Segons l'antropòloga, aquesta assumpció i ús de trets que han estat subratllats com a característics des de l'imaginari hegemònic de la indianitat, té a veure amb un intent d'enfortir les pròpies comunitats i també de transformar-les (en la mateixa línia del que Bartolomé anomenava

²³⁴ Dins Wilson i Stewart, *Op. cit.*: 302.

"transfiguració ètnica"). Emprant els codis de l'imaginari hegemònic, els *videoastes* indígenes hi entren en diàleg i aconseguen que les seves pròpies històries i formes de veure puguin ser inserides en les narratives nacionals. Per mitjà d'aquest diàleg, els autors poden fer arribar a circular les seves pel·lícules en el marc de les vies de divulgació de masses de discursos identitaris: siguin l'acadèmia, els festivals, Internet, etc. Ras i curt: els directors indígenes ens diuen el què ens volen dir, però ho fan en un llenguatge que sigui comprensible per tothom. Essent conscients que els seus universos simbòlics han estat "objectificats" per l'"altre", ells entomen el procés i ens retornen el concepte reelaborat. A més, en el camí, aconseguen no només interpel·lar la societat blanc-mestissa, sinó realment recuperar i revaloritzar pràctiques pròpies que els interessin. És a dir, reinventen el que fou un procés folkloritzador de la seva cultura en un procés polític que els pot convertir en activistes culturals (Ginsburg, *Íbid.*):

"A tots nivells, les pràctiques dels mitjans de comunicació indígenes han contribuït a crear i a conflicuar espais socials, visuals, narratius i polítics per a les comunitats locals, i a la creació d'imaginariis culturals dominants a nivell nacional altres nivells que, fins fa poc, havien exclòs les representacions sobre les Primeres Nacions i les seves fronteres. La capacitat d'aquestes representacions per circular a altres comunitats –des dels veïns indígenes fins a les ONGs- és una extensió d'aquest procés, per mitjà de diverses formes de mediació, des del vídeo i el cinema fins al ciberespai." (Ginsburg citant a Danaja i Garde, 1997 "From a distance". Original en anglès, traducció pròpia).

9.3 Tingues el poder de mirar-te a tu mateix

Ens deia el *videoasta* hopi Victor Masayesva Jr.²³⁵: "A Native filmmaker has (...) the *accountability built into him*"²³⁶. Aquesta *accountability* incorporada pels *videoastes* indígenes, la legitimitat davant de la seva comunitat d'origen i del públic en general, no és una qualitat de la qual puguin dir el mateix la resta de realitzadors audiovisuals no indígenes. Els *videoastes* indígenes s'auto-atribueixen i són imbuïts d'una legitimitat com a coneixedors del món indígena i com a interlocutors vàlids amb el món occidental. I, per això, es desenvolupen polítiques, plataformes i recursos per a fomentar el "vídeo indígena" que és una categoria que, segons el meu parer, cal qüestionar.

Com sabem, aquests contextos atribueixen certes característiques a les pel·lícules que puguin ser adscrites a aquesta categoria (sigui per finançar-les, exhibir-les, premiar-les...). Per una banda, existeix un marcador de l'autoria, és a dir que el seu realitzador sigui

²³⁵ Dins Leuthold, *Op. cit.*:1.

²³⁶ "Un cineasta nadiu té (...) la legitimitat incorporada en si mateix".

una persona indígena, però aquesta qüestió és controvertida com s'ha anat explicant al llarg d'aquest text. Qui és indígena i qui no? Com ho podem saber? En el cas dels Estats Units i del Canadà, els pobladors nadius han de certificar genèticament que a la seva sang hi ha un percentatge X de composició dels seus ancestres de certa o certes ètnies. A Mèxic aquest etiquetatge no existeix, però sí que s'usa profusament el criteri lingüístic per determinar qui és o no és indígena. Com sabem, aquest criteri també és imprecís, ja que les darreres generacions de joves nascuts de pares indígenes poden no parlar aquestes llengües o, fins i tot aprendre-les com a adults formalment (inclús les pot aprendre un blanc). Per una altra banda, seguint amb l'autoria, també és freqüent que les produccions que s'engloben dins d'aquesta categoria siguin produccions multiculturals, ja que els equips que hi ha darrera (sigui treballant directament o col·laborant de forma secundària) sempre compten amb elements d'origen no indígena. Això també ens conduiria a plantejar-nos si un director indígena que fa vídeo ha de fer necessàriament "vídeo indígena", ja que ell o ella pot desitjar que les seves pel·lícules no s'encasellin dins d'aquesta categoria, com s'ha donat el cas. També el cas contrari ha estat expressat per entrevistats²³⁷, persones que presentaven els seus films a festivals de vídeo indígena i empraven una "màscara" indígena falsa, segons els convocants, ja que realment ni la seva persona ni la seva producció responien a certs criteris acceptats popularment com a indígenes.

Per una altra banda, hi ha les qüestions de la temàtica i de l'estètica que, com afirma Leuthold, serien elements definitoris d'un gènere cinematogràfic (tot i que ell parla concretament del cinema dels nadius nordamericans als EUA). Sobre la temàtica, ja que en l'estètica ens hi hem estès en l'anterior apartat, voldria recordar la delimitació que en fa el CLACPI a l'hora d'incloure pel·lícules als seus festivals. Aquesta plataforma concreta que *donar veu a la cultura, el coneixement, els projectes i les reivindicacions dels pobles indígenes* és el que constitueix aquesta categoria. També el fet que els processos que hi ha darrera les pel·lícules siguin *participatius*. I, finalment, que el vídeo i el cinema indígenes siguin necessàriament *eines d'expressió i de desenvolupament* per als pobles indígenes.

No entrarem a discutir que, altre cop, és difícil delimitar qui o què són els pobles indígenes: tot i que els organismes nacionals i internacionals n'estableixin les seves definicions, el treball etnogràfic *micro* ens dona elements per adonar-nos que la realitat és molt complexa i no hi ha un acord a l'hora de decidir qui entraria i qui no dins d'aquests "pobles". Si més no, malgrat que no existeixin identitats estanques i immutables, sí que hi ha

²³⁷ Vegeu transcripció a l'Annex 2 del primer testimoni.

condicions que afavoreixen que certes persones s'identifiquin amb cert tipus de trets identitaris (indicadors) i no amb altres. Això es fa evident en el procés d'Emergència Indígena (Bengoa) que ha provocat que, després d'anys d'intentar assumir el màxim de trets de la cultura blanca occidental per evitar ésser víctimes del racisme, els pobles indígenes hagin retornat a l'ús i la pràctica d'elements identitaris propis dels seus avantpassats. Tanmateix, com hem contrastat ja en parlar de la vida quotidiana dels joves indígenes urbans, la mobilitat identitària té uns límits marcats per realitats materials concretes com de les que ens parlava Henrietta L. Moore (1991: 53), que fan que els estereotips siguin recolzats per i retroalimentin contextos de marginació i exclusió. Com bé ens explica Bartolomé:

"...las culturas no constituyen conjuntos monolíticos sino ámbitos internamente diversos que ofrecen diferentes alternativas... *las fronteras étnicas y las diferencias de poder hacen que las elecciones identitarias no sean tan libres.* En América Latina millones de indígenas han renunciado a su cultura intentando superar el estigma asociado y acceder a la identidad nacional que les ofrecen los estados, pero muchos de ellos no han logrado su 'redención', puesto que el racismo sigue estableciendo los límites de la movilidad étnica. Por otra parte, asumir ambas identidades se considera contradictorio, puesto que las identidades étnicas y las nacionales son percibidas como excluyentes, si bien ya he señalado que miles de indígenas pueden manejarlas de manera conjunta." (*Op. cit.*: 76. Les cursives són meves.)

És a dir, que la continua circulació identitària entre elements de la cultura mestissa i elements de la cultura indígena ancestral és sancionat tant pel grup ètnic d'origen (ja que les autoritats a les comunitats consideren que els joves que marxen i adquireixen altres costums s'estan desarrelant i, per tant, no poden ascendir socialment en el context indígena) com pel d'acollida (ja que els indígenes, encara que siguin immigrants de segona generació i hagin estat educats a la ciutat, sempre es veuen com "indios revestidos", que mai no aconseguiran competir socialment amb els "autèntics" mestissos). El que és patent és que els nostres protagonistes, igual que moltes altres persones arreu del món, especialment aquelles que viuen processos de migració, assumeixen indicadors identitaris diferents en diferents contextos i això posa en evidència com la identitat és un procés relacional que es construeix per mitjà del diàleg amb l'"altre": *sóc qui sóc segons qui siguis tu.*

Amb les pel·lícules es pot establir clarament un paral·lelisme: els films (i no només els productes finals sinó tots els processos creatius que els acompanyen) serveixen als *videoastes* per trobar un lloc dins l'univers identitari indígena i mestís i, a la vegada, reflecteixen aquesta cerca d'ubicació. Alhora, les comunitats que integren o rebutgen els *videoastes* com a legítims representants d'una nova estètica de la identitat indígena, també entren en el joc d'ésser filmats i participar en la construcció d'un discurs de cara a audiències externes i properes. De fet, en les entrevistes elaborades al llarg d'aquesta

recerca, els informants de les comunitats i organitzacions indígenes que havien participat d'una o altra manera a les videoproduccions expressaven el seu recolzament i gratitud per fer arribar els seus missatges més enllà de la immediatesa local i que els autors fossin realitzadors indígenes:

"Los documentales sobre temática indígena los tiene que hacer gente indígena, porque conocen bien su cultura (...) Apoyos técnicos de otros...(…) Mezcla e intercambio. Debe de haber una organización de trabajo dónde se coordinen ambas partes. El indígena inspira más confianza, más tranquilidad. A veces los de fuera no regresan la información a la comunidad.(…) Sirve para que se comparen las culturas, fuera de México (se usan hierbas en México y en China...) A través de estos medios se puede entender mejor la forma de vida, aunque tu no vayas a la comunidad. Se da a conocer lo real. Puede haber una comunicación entre la gente que vive en las comunidades y la gente que vive en la ciudad." (Entrevista a Miguel, tseltal, responsable del Museu de la Medicina Maia, 04/02/05)

"Que haya videos para que lo vean otras compañeras. Que no sea pura boca o dibujos. Por medio del video nacen otros conocimientos. (...) Si me muero yo pues va a quedar para que lo vean los que tienen que aprender. Quiero que haya para nosotras, para mostrarles. Que se muestre en talleres o encuentros." (Entrevista a Micaela, tsotsil, Área de Mujeres i Parteras OMIECH, 15/02/05)

"...pues todo es bueno y que vean la forma que estoy trabajando, que vean mi trabajo por que nada es malo lo que estoy haciendo, es mi trabajo, así es. (...) a cualquiera que venga y lo pueden ver, por que está mi trabajo y no es mentira a lo que ven... y que vean por otras partes. (...) es bueno que realicen [vídeo] los indígenas.. yo no quiero entregar [mi conocimiento](...), a nuestro hermanos indígenas que lo realizan y que lo vean, sí. [Los otros realizadores] solamente las roban [las imágenes] y al beneficio particular así es..." (Entrevista a Doña Margarita, tsotsil, partera tradicional, 25/02/05)

Els *videoastes* mobilitzen (en el sentit d'*utilitzar*, però també d'*actualitzar*) les seves filiacions ètniques i els imaginaris que els donen sentit. I ho fan perquè, evidentment, ésser considerat dins d'un grup que està en procés de desestigmatització els suposa l'accés a certs avantatges polítics i econòmics, però també ho fan perquè la vida social ens obliga a situar-nos en una o altra casella de l'esquema ètnic, i les ambigüitats són sancionades. Manuel Delgado (1999: 105-117) fa un recull de les diferents aportacions d'autors i autores sobre la liminalitat i l'estat marginal (però central) dels éssers "en transició". Des de Van Gennep a Mary Douglas, passant per Víctor Turner, l'autor ens fa veure com els individus que se situen enmig de categories establertes, es consideren contaminants i fins i tot perillosos per l'estructura social i que, lluny del que podria semblar, no són éssers externs a la pròpia estructura sinó que són estructurants i nuclears de la mateixa, que "Aturden el orden del mundo al tiempo que lo fundan" (pàg. 117). La societat no pot suportar l'ambigüetat dels seus individus en transició i per això els empeny a aferrar-se a una o altra categoria, a superar aquesta liminalitat o a ésser condemnats a l'anomia i a la invisibilitat.

Entre els nostres protagonistes, alguns intenten superar aquest encasellament mostrant, amb enorme sinceritat, les dificultats d'auto-adscripció ètnica en les seves circumstàncies, i també la diversitat de veus i opinions al respecte. Però, fins i tot aquests, ho fan des dels projectes de les escoles de "cine i vídeo indígena" o a partir de finançament per estimular cinematografia a partir del "talent en brut dels pobles indígenes".

Amb tot això no voldria caure dins les files dels seguidors de la perspectiva instrumentalista de la identitat, assumint que els joves *videoastes* "aprofiten" la tirada mercantil de l'exhibicionisme ètnic. Més aviat m'alinearí amb Bartolomé (*Íbid.*) que defensa que tota acció humana està guiada per un interès específic, però això no vol dir que l'interès estigui desprovist de motivacions importants, necessàries, vàlides. Si mitjançant certa estratègia identitària (voluntària o inconscient) s'aconsegueix obtenir una millora en la pròpia vida i en la de la que ens envolten, quin mal hi ha en la invenció i reinvençió de tradicions, i en l'adopció de marcadors identitaris múltiples?

Evidentment, sí que hi ha riscos en el camp de la representació. Qualsevol representació té la voluntat d'impactar d'una o altra manera en l'audiència, i el fet d'emprar imatges més o menys "estàtiques" o "tradicionals" dels pobles indígenes pot ser llegit com una via per fonamentar de nou la seva exclusió social. A més, el realitzador mai no pot preveure al 100% l'impacte i l'abast del seu discurs. Leuthold analitza aquesta tensió a partir del "poder dual dels mitjans de transcendir i alhora incorporar allò local" (*Op. cit.*: 11). Òbviament les polítiques afirmatives que foren el disparador dels projectes de vídeo indígena sorgiren en un context diferent al de l'Emergència Indígena i diferent a l'actual. Les conseqüències a mig termini d'aquests projectes també eren imprevisibles en aquells moments. I la inserció de les produccions audiovisuals indígenes dins la lògica del mercat del cinema i de les identitats fou una de les qüestions que no s'atengué des d'un bon principi, i que ha estat una de les que ha generat més controvèrsies *a posteriori*, com ja hem vist.

Les pel·lícules que realitzen els protagonistes d'aquesta recerca contesten els estereotips clàssics de la indianitat i es desenvolupen des d'un marc en què els mitjans de comunicació hegemònics marquen determinantment la imatge que tenim de l'"altre" i com ens hi relacionem. Rincón (*Op. cit.*: 91-92) ens explica com les famílies de Zinacantán escolten tot el matí la radio, mentre treballen a casa i veuen les telenoveles dels canals públics de la televisió mexicana. Els infants poden veure, a l'hora de dinar i a la tarda, programes televisius infantils o dibuixos animats fets des de la capital del país o des de més enllà. Aquests textos audiovisuals transmeten valors i categories que són després discutits per les famílies indígenes, i generen expectatives i tòpics d'anàlisi de la societat (i,

evidentment, suposen vies de sanció de comportaments que no són acceptats com a propis sinó com a moralment inadequats per ser forans).

Per això, la tasca dels comunicadors locals, joves d'origen indígena, se centra en una necessitat pròpia d'expressió, no únicament comunitària, sinó també individual com a joves que estan interessats en el que coneixen de la ciutat, de l'estranger, de les xarxes socials, i que veuen que aquests elements no tenen lloc a les seves comunitats tradicionals. Ells, també, desitgen que el seu univers personal, que ha estat construït al llarg de la seva infantesa, tingui un sentit en el món globalitzat i en els entorns urbans, un sentit positiu i correctament construït, que no s'expliqui només a base de tòpics i de desinformació. Aquests joves han trobat una via per ser escoltats dins les comunitats que, per norma general, accepten i celebren els seus vídeos. Han trobat també un camí per apel·lar una audiència global i parlar-los de com volen ser vistos. El poder de la imatge en moviment està a les seves mans, i han decidit utilitzar-lo de formes a voltes sorprenents, però indiscutiblement seves.

10/ Conclusions

*"En el nostre món ningú no pot fer mal als altres,
ni explotar-los ni destruir-los.
Perquè, en el nostre món,
els altres no existeixen."*

Ben Driscoll a "The invasion"
(Oliver Hirschbiegel, 2007)

10.1 Els *videoastes* indígenes com a *brokers* culturals

Els *videoastes* juguen un paper mediador entre les seves comunitats d'origen i la societat mestissa, ja que apel·len a públics diversos, tant locals com nacionals i internacionals. Les seves produccions arriben a audiències als festivals, a les universitats, a altres grups i organitzacions indígenes i, per mitjà d'Internet, arreu del món. Tenen un poder específic com a creadors d'imatges i discursos, i una posició privilegiada pel fet d'estar en contacte amb els mitjans de comunicació globals, el món acadèmic, el cinema professional i, alhora, amb diverses comunitats indígenes i les seves cosmologies.

En el cas dels joves *videoastes* de San Cristóbal, la capacitat de mostrar la seva manera de mirar el món els permet presentar-se i representar les seves idees sobre la indianitat a un públic ampli i divers, incloent altres joves migrants que tenen orígens i històries de vida semblants. Les filmacions i projeccions al festival de rock tsotsil a San Lorenzo Zinacantán, amb la companyia dels músics ancians i dels mitjans de comunicació local, els permeteren presentar públicament una declaració a favor d'una "nova identitat indígena"²³⁸ de la qual se senten legítims representants i agents actius de construcció. La presentació a la cimera de Guatemala sobre la importància de la seva tasca com a comunicadors indígenes, els consolidà com a referents dignes en quant a l'elaboració de discursos innovadors dins els pobles indígenes, amb coneixement i respecte de les tradicions ancestrals. Aquests eren alguns exemples de la seva tasca com a engranatge de connexió amb un món comunitari que necessita ésser revisitat i, en certa manera, reinventat per sobreviure en les condicions de modernitat.

²³⁸ Recordem el concepte d'"etnogènesi" emprat per Bartolomé (*Íbid.*) i recollit a la introducció d'aquest text.

Les seves produccions audiovisuals estan sempre interrelacionades amb el retrat que s'ha fet dels pobles indígenes als mitjans de comunicació de masses. Les imatges hegemòniques són posades en diàleg amb altres imatges contemporànies de la indianitat, que incorporen el mite de l'indi activista o la representació del *modus vivendi* indígena com una alternativa al fracàs del capitalisme occidental. Per tant, aquests audiovisuals poden ser llegits com eines per a la creació i la recreació culturals, en tant que potencien el sentiment de pertinença comunitari i permeten actualitzar les tradicions per donar-los significança en el món actual. A més, com hem pogut contrastar, són una excel·lent font d'informació al voltant dels processos identitaris, única pel seu caràcter multiforme.

La clau per la consideració d'aquests actors socials com a *brokers* culturals de rellevància (WOLF, 1955; MICHAELS, 1987; GINSBURG, 1992), rau precisament en el fet que, tot i que ells puguin estar físicament allunyats de les comunitats indígenes, les seves creacions audiovisuals són acceptades com un producte autèntic fet des de dins, pels membres de les seves organitzacions o comunitats d'origen, en oposició a les elaborades per realitzadors externs (siguin premsa, cineastes o antropòlegs), com hem constatat en els diversos testimonis recollits a l'anterior capítol. Per tant, els *videoastes* són simbòlicament investits com a legítims representants del que és la vida i els valors comunitaris, al mateix temps que tenen el poder tècnic per crear les seves pròpies imatges i estimular la construcció de discursos innovadors.

Al llarg de la seva formació i consolidació com a comunicadors, els *videoastes* passen per un cert procés d'apoderament i de canvi. Tant si acaben essent reconeguts com a comunicadors d'una comunitat o organització, com si acaben desenvolupant una carrera en solitari, el cert és que han pogut arribar a dominar una tecnologia que no havia estat tan clarament a l'abast de les anteriors generacions dels seus pobles i, al costat d'Internet, el vídeo té un potencial immens en quant a la capacitat de crear i difondre discursos i representacions. Per tant, ells se situen en una posició de poder per difondre les seves idees i certes imatges de la indianitat. A més, el fet de desenvolupar-se amb una tècnica nova i reconeguda els fa adquirir cert estatus en el seu entorn, cosa que els fa ésser coneguts i reconeguts. Com a individus tenen experiències diferenciadores (com ara viatjar a l'estranger, conèixer cineastes famosos o líders indígenes, ésser convidats a esdeveniments importants i representar les seves organitzacions o comunitats). Tot plegat els fa participar d'espais d'influència que, altrament, serien de difícil accés per ells, donada la seva situació (joves que han migrat i que estan en procés de socialització, en desigualtat de condicions, a la ciutat), és a dir que nodreix el seu capital social. En el moment en què poden mirar el seu poble d'origen a través de la seva càmera i mostrar el seu punt de vista a l'exterior, se situen com un node d'enllaç entre ambdós móns. El mateix passa si treballen en organitzacions socials: el *videoasta* sovint té una posició privilegiada que li permet accedir a certa informació, té una visió de conjunt i al detall del què passa a l'interior:

"...para mi es muy útil conocer un poco todas las áreas...(…) qué hay más, esto te da más prioridad (para) conocer y saber interpretar las cosas y plasmar en imágenes también. (...) ...en realidad es un trabajo y yo quiero que se vea... ahí se darán cuenta de qué es lo que está pasando, cuando se vea el resultado. (...) A veces por eso preguntan '¿qué hacen por allá, en tal área?' entonces yo les tengo que decir... 'pues eso es lo que están haciendo'. ...la comunicación es muy importante, enlazarse en varias partes como un punto estratégico... y esto es más *concientizar* a otra gente o darle a saber lo que está pasando." (Entrevista a A.B. a San Cristóbal, 03/03/05)

A més, el *videoasta* té el coneixement sobre els mitjans i les tècniques, és a dir, decideix què filmar i què deixar fora de quadre, què incloure en l'edició i què eliminar. Encara que el seu treball estigui emmarcat en un procés col·lectiu i algunes decisions siguin consensuades en comú (relatives als continguts, missatges, actors...), generalment ell és l'únic que domina suficientment la tecnologia com per a imprimir la seva petjada personal a la pel·lícula, per explicar-nos el món segons la seva mirada.

Al cap i a la fi, el vídeo permet a aquests individus reconnectar-se amb certes característiques de la seva indianitat i, per tant, atribuir-se un paper dins l'escenari de la comunitat indígena (imaginada o real, rural o urbana). En ells hi ha un evident ús de la "màscara" indígena (entre d'altres màscares de les que disposen) de forma més o menys conscient, a conveniència. I en les seves produccions hi ha un escenari que permet llegir aquest ús polític de la indianitat.

10.2 La pertinença d'un vídeo indígena

Alguns *videoastes* afirmen que els vídeos realitzats per antropòlegs, amb un bon suport i informadament, poden ser encasellats com a "vídeo indígena" si tracten de forma sensible temàtiques afins les qüestions d'interès dels pobles indígenes:

"Llame como se llame, la intención es lo que cuenta, que es lo que se está haciendo. Entonces, uno se conoce como video indígena porque lo hace uno que es indígena o porque lo hizo un antropólogo que no es indígena pero que estuvo en la comunidad indígena y el contenido del video es indígena. Entonces, video indígena." (Entrevista a M.E. a SCLC, 27/10/2006).

En canvi, d'altres neguen la necessitat de l'existència d'aquesta categoria, que consideren limitant, externa i estereotipant:

"Entonces, yo pienso como género, el indígena no hay, el video indígena. Más bien sea, el término video indígena como una definición, un concepto, yo creo que lo han impuesto. Ya sea para clasificar o ya sea para, no sé, como apartar un poco siempre,

¿no?" (Entrevista a P.D. a SCLC, 10/10/2006).

Alhora, ells són reconeguts per unes bandes i criticats per altres quan s'adscriuen a la categoria cinematogràfica del "vídeo indígena". Tot plegat ens podria arribar a fer pensar que, certament, la creació d'una etiqueta diferenciadora té inconvenients i pot esdevenir limitant perquè suposa que un individu, pel fet de pertànyer simbòlicament a un clúster social determinat, haurà de produir unes expressions culturals adients i congruents amb una certa ideologia ètnica. Dit ras i curt: pel fet de ser pobres i indis, sempre hauran de fer produccions especialment pensades per participar dels uns marcs estètics i de difusió "especials". Per una altra banda, es pot pensar també que, precisament, l'existència d'aquestes categories i polítiques especials és el que els ha permès arribar a generar una cultura audiovisual i accedir a certes tècniques i circuits. Aquest és, sens dubte, un dels *quids* de la qüestió que aquesta recerca no resol, però que tampoc no podem passar per alt, de la mateixa manera que és un tema crític a l'hora d'enfocar polítiques afirmatives o de "discriminació positiva" amb diversos grups que han estat històricament subjugats als grups dominants. Els mateixos protagonistes de la recerca expliciten com han incorporat la vivència d'ésser beneficiaris de polítiques afirmatives assumint, rebutjant i després fent-se abanderats de les virtuts del vídeo indígena. Un clar avantatge d'haver dilatat aquesta recerca en el temps és que he pogut observar en directe aquest procés: en P.D. fou un dels usuaris privilegiats i avançats del PVIFS. Després, un cop s'havia apropiat de les eines i començava a treballar autònomament, cultivant èxits fora del context immediat, s'instituí com a un dels informants més crítics a la categoria del vídeo indígena i, fins i tot, semblava molest a l'hora d'enfrontar les meves preguntes sobre la seva pertinença ètnica. Finalment, un cop ell s'ha pogut instaurar com un promotor legítim del vídeo indígena amb el seu propi projecte, ha reprès el discurs explícit en pro d'aquesta categoria i, en una entrevista al programa "Cine-secuencias" del Canal 22²³⁹, en la qual era presentat com a director tsotsil, afirmava, l'any 2010, que el seu objectiu és fer "comunicació des de i per als pobles indígenes" i que, "més que formar cineastes o artistes individuals" l'objectiu del seu projecte és "formar comunicadors, gent que pugui utilitzar el vídeo com a eina educativa, eina de denúncia, o el que li pugui servir a la comunitat o a l'organització" amb la pretensió de mantenir, així, "l'esperit comunitari".

En tot cas, en aquest particular procés d'investigació, l'existència d'una sèrie d'accions en pro del desenvolupament del vídeo indígena ha servit per comprendre un

²³⁹ Canal de continguts culturals de la televisió pública mexicana.

seguit d'elements de la complexitat cultural indígena i dels processos identitaris ètnics. L'existència i l'ús dels mitjans de comunicació propis (tot i que aquesta " propietat " és qüestionable en tant que és fruit de processos de participació i de transferència interètnics, com hem anat veient al llarg de l'etnografia) ens permet visibilitzar una qüestió tan crítica per a l'etnicitat indígena com és la *pertinença a una comunitat*. La comunitat, gràcies al vídeo, es pot veure com un refugi d'anada i tornada: els mitjans són comunitaris en tant que pertanyen a una comunitat que els dona sentit però també els mateixos mitjans permeten alimentar l'existència de la comunitat. O, com deia en P.D. "jo els necessito a ells (per ser *videoasta* indígena) i ells em necessiten a mi (per subsistir mediàticament en tant que comunitat indígena)".

10.3 Vídeo indígena, reinveniçió cultural i canvi social

El fenomen del vídeo indígena està clarament immers dins els processos de reetnització o actualització identitària (BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 216) influïts pels moviments de l'activisme indígena contemporani que començaren a dotar d'un valor positiu la pertinença ètnica a grups abans marginalitzats (*cfr.* BENGUA). Per fer-ho, incorporen elements que es consideren d'un passat propi per construir una idea de comunitat que els permeti accedir i sobreviure al present. Aquest procés podria ésser assimilat o confós amb la romantització que es féu dels pobles indígenes des de les diverses iniciatives indigenistes (tant al cinema com als museus o als calendaris), i que se segueix fent en alguns contextos, com ara la propaganda turística. Així i tot, en el seu cas, l'assumpció d'una identitat subalternitzada és el camí a una existència digna en les condicions de la contemporaneïtat, contràriament al que alguns autors o autores (com Coe, 1999) afirmen en relació a la sobrevivència de les cultures indígenes oprimides: que implicaria una resistència de les seves formes de vida tradicionals (com ara el sentit comunitari, el vincle amb la terra o la permanència d'un "sistema de creences sòlid"²⁴⁰). Una de les conclusions rellevants a la que ens permet arribar l'anàlisi dels audiovisuals indígenes té a veure amb la constatació del fet que els pobles indígenes americans han arribat a l'actualitat malgrat tot, no com a resultat de la seva "resistència al canvi", sinó a causa de la seva capacitat d'adaptabilitat estratègia als canvis,

²⁴⁰ COE, M.D. (1999) *The Maya*, 6a edició. New York: Thames & Hudson, és citat per Castells i Talens (2008: 232).

essent constituïts per moltes forces internes confrontades (BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 105) que es projecten cap a l'interior però, alhora, cap a l'exterior de la comunitat.

La integració de símbols hegemònics per ser ressignificats ajuda a crear nous emblemes (*íbid.*) que són recognoscibles per tota la societat i que, alhora, són dotats d'un sentit positiu i actual. Aquests símbols són exitosos en tant que apel·len imaginaris molt arrelats a la nació però també ressonen a les memòries col·lectives dels pobles indígenes com a elements autèntics de les tradicions ancestrals (procés que, com en l'elaboració de totes les memòries, tant personals com col·lectives, suposa una certa dosi de ficcionalització, però no a partir del no-res, sinó amb una base material i històrica real).

La reinvençió de la cultura indígena sovint beu de fonts no únicament nadiues sinó de les informacions recollides i representades pels antropòlegs i els cineastes (com el cas dels kwakiutl i la pel·lícula de Curtis). També es nodreix a través de l'ús dels textos culturals autòctons, no únicament aquells generats per les autoritats tradicionals sinó també pels intel·lectuals locals contemporanis, siguin científics, escriptors o artistes. Tant les fonts científiques com les expressives formen el brou de cultiu d'uns textos carregats d'intenció i d'ideologia (BARTOLOMÉ, *Op. cit.*: 218). En el cas dels textos audiovisuals estudiats, però, no únicament hi ha elements de reivindicació, tal i com hem vist en els diversos exemples estudiats. L'audiovisual indígena té elements tant de recreació cultural com de divertiment, de romantització, de cerca d'una estètica, de mistificació i d'humor. Com bé apuntava Castells i Talens, un poble que només es representi a sí mateix en funció de les seves lluites no pot considerar-se que estigui en condicions de normalització social i cultural.²⁴¹ Llavors, reprenent el fil de l'anterior, els *brokers* culturals (en el cas que ens ocupa: els *videoastes* indígenes) poden contribuir a la subversió de les idees hegemòniques sobre la indianitat (GINSBURG, 1997: 122), encara que ho facin amb materials no explícitament reivindicatius (almenys no als nostres ulls), ja que posen en dubte el lloc que la retòrica indigenista del desenvolupament, de la modernització i de la ciutadania que tant antropòlegs, com polítics, com la societat mestissa en general, els havia assignat. Segons el meu punt de vista, i a la llum de l'experiència etnogràfica viscuda, aquests projectes audiovisuals que qüestionen en certa manera les estructures simbòliques ètniques dels països on se situen, a la vegada, hi entren necessàriament en diàleg i en formen part, responent a la imposició dels Estats-nació envers la seva ciutadania: cal tenir una única identitat per a ésser clarament definible i

²⁴¹ Castells i Talens, 2003, recollit per WILSON i STEWART, *Op. cit.*: 42.

classificable dins l'estructura social i, per tant, és necessari ésser "algú" (un indi, per exemple) abans que ésser ambivalent o inexistent (com ja hem constatat seguint a Delgado, *Íbid.*). La pertinença a un Estat modern, amb mecanismes com els mitjans de comunicació o les institucions educatives que reforcen aquesta idea d'una "identitat única" explica precisament el fet que els *videoastes* indígenes es manifestin audiovisualment fent ús d'elements diversos, però clarament identificables, de l'univers visual mexicà.

Més enllà dels individus, el potencial *canvi social* que poden contribuir a generar els vídeos indígenes està per veure, i l'abast d'aquesta etnografia no permet esbossar cap conclusió al respecte. Tanmateix, el que sembla clar és que en el moment en què una organització o comunitat decideixen dissenyar, filmar, editar i difondre un vídeo propi, les seves relacions i rols interns es modifiquen i també s'obren noves possibilitats de relació amb l'exterior. Per tant, puc afirmar que els mitjans audiovisuals tenen la capacitat de reflectir la complexitat de la pertinença indígena en l'actualitat (i estimaria que, també, reflecteixen la complexitat dels processos d'adscripció identitària humana) i integren en si mateixos el potencial d'ésser un dispositiu de transformació.

El vídeo indígena pot ser llegit –i, de fet, és llegit així per molts dels seus protagonistes– com un procés i un producte que desafia les expressions folklòriques i que pot arribar a subvertir les atribucions que aquests joves reben (en quant a la seva manca de capacitats o de poder). Els seus productes audiovisuals ens permeten veure com es retroalimenten les imatges subalternes i les hegemòniques (igual que els marges de l'Estat són necessaris per a l'existència i l'ordenació d'aquest, les imatges contrahegemòniques doten de sentit les que són dominants). La identitat dels joves *videoastes* es conforma per la informació de pertinença donada per les seves arrels indígenes, que és emprada en un procés d'identificació política per generar un llenguatge polític i una estètica pròpia, necessaris per participar a l'aldea global²⁴² com a part d'una nació (la mexicana i la indígena).

"Tal vez dentro de poco pues realmente sí, ya no es necesario esta etiquetación porque estamos ya en una condición de igualdad, en una condición de respeto. Pero si en este momento yo asumo ser *videoasta* universal me pierdo en el universo." (Entrevista a X.L. a SCLC, 08/12/2006)

Per aquesta raó, les seves videoproduccions han d'ésser estudiades no tan sols com a artefactes culturals sinó com a elements de treball polític, tot i que en contextos *micro* i

²⁴² "La nació i el nacionalisme són una garantia de la lliure participació a l'aldea global... [S]ense el contrast de la identitat local sòlida, la comunitat global no és més que una forma eufemística de referir-se a la provincialització del món modern entorn a les metròpolis que concentra la major part del poder cultural en l'enorme indústria del consum i de l'audiovisual." (CARDÚS i ROS, 1995: 18)

sovint aombrats pels macroprocessos que viu, en aquest cas, Mèxic en general i Chiapas en concret. A aquesta conclusió hi he arribat després d'encetar una recerca sobre un fenomen cultural concret i anar veient com s'entrellaçava amb milers d'altres qüestions d'abast molt més ampli: de la producció audiovisual a les negociacions identitàries passant per dinàmiques sociopolítiques històriques i actuals, per adequacions dels símbols antics a la contemporaneïtat i per la comprensió de la relació entre actors socials diversos i allunyats en l'espai.

10.4 El *chic* indígena, la presentació social del jo i les relacions intersubjectives

El coneixement de la realitat a través d'una recerca etnogràfica passa, sempre, per una intervenció en la mateixa realitat, en una fusió amb el context social i una participació de la investigadora com a actor i agent de canvi. Em sembla que aquesta etnografia és un bon exemple d'això, de com, tot investigant, intervenim i dissolem la distància entre l'objecte i el subjecte, escrivint plegats una forma de veure el món. Al llarg de la recerca amb els *videoastes* hem negociat significats i hem decidit dotar els textos d'un sentit o d'un altre, sovint contradictoris i a voltes llargament discutits. Ergo, hem construït una sèrie de dades que serveix per interpretar el fenomen estudiat.

Els *videoastes* s'han presentat davant la investigadora amb tot el seu equipament per a les relacions interculturals, i jo m'hi he posionat amb la meua motxilla de coneixements, prejudicis i intencions. Per mitjà de les nostres converses (i de les que ells han tingut al llarg de la seva existència amb multiplicitat d'actors) s'ha disparat la seva reflexivitat, gosaria dir que fins i tot això ha incidit en la seva autoestima. En parlar-ne, el vídeo indígena passa a existir (com qualsevol altre constructe cultural). I, en paraules del meu col·lega Axel Köhler, tot fent antropologia audiovisual col·laborativa, l'investigador genera el seu camp d'estudi tot participant-hi. Ells i elles passen a ser actors socials d'interès per a noves persones. Em pregunto si això seria suficient per justificar una investigació?

L'etnògraf genera un sentit en la realitat que vol estudiar, i els actors socials entomen aquesta voluntat i, si entren al joc, produeixen una realitat estudiable. En P.D., l'A.B., l'A.C., en J.A., la L.P., la C.P., en M.E., en X.L. i en D.M. s'han explicat a si mateixos i mateixes emprant símbols i llenguatges que tant es podrien llegir des de la mirada frívola del "*indigenous chic*" (LEUTHOLD, 1998 i WILSON i STEWART, 2008) (*ésser indígena ara és interessant i, per tant, enfortim la nostra indianitat per a presentar-nos en societat*) o de la

performance de la resistència (*ens mostrem així per què, altrament, desapareixeríem*), o de l'escepticisme més absolut (*tot el que em preguntes, etnògrafa, està en el teu cap però no existeix en la realitat*). De totes maneres, la seva posada en escena identitària (a partir de les seves paraules, els seus gestos i dels seus vídeos) m'ha servit indubtablement per entendre molt més sobre com ens relacionem en societat i com la construcció ètnica és un procés dialògic i carregat de sentit històric, global i local alhora. Tanmateix no oblidó que, sens dubte, la representació que he acabat generant del meu objecte d'estudi, amb la seva pròpia col·laboració, està directament influït per la imatge indigenista, pels prejudicis que he mirat de desentrellar i per les seves pròpies autorrepresentacions.

11/ Bibliografia, videografia i recursos electrònics

11.1 Bibliografia de referència

AAVV (2001) "Si el país cuenta con biodiversidad es porque aún existen pueblos indios" dins *Bioetica.org* [en línia <http://www.prodiversitas.bioetica.org/prensa13.htm> 13/03/05]

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo (1991) [1967] *Regiones de refugio. El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en Mestizoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica

ALBERT, Bruce (2004) "Territorialidad, etnopolítica y desarrollo: a propósito del movimiento indígena en la Amazonía brasileña" dins Alexandre SURRALLÉS i Pedro GARCÍA HIERRO (Eds.) (2004) *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague. IWGIA

ANAYA, Graciela (Coord.) (1990) "Hacia un video indio" dins *Cuadernos del INI nº2*, Archivo Etnográfico Audiovisual. México DF: Instituto Nacional Indigenista

APPADURAI, Arjun (2001) [1996] *La modernidad desbordada*. Montevideo: Ediciones Trilce i Fondo de Cultura Económica

- (2003) "Archive and Aspiration" dins Joke Brouwer & Arjen Mulder (Eds) *Information is Alive*. Rotterdam: V2_Publishing / NAI Publishers (pp. 14-25)

- (2004) "The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition" dins V. Rao & M. Walton (Eds.) *Cultural and Public Action*. Stanford University Press (pp. 59 – 84)

ARDÈVOL, Elisenda (1997) "Representación y cine etnográfico" dins *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, 10*, invierno 1997 Barcelona: ICA (pp. 125-167)

- (1998) "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales" dins *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, L. Calvo, Perspectivas de la Antropología Visual*. Madrid: CSIC

- (2001) "Imatge i coneixement antropològic" dins *Análisis, 27* (pp. 43-64)

- (2006) *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC

ARDÈVOL, Elisenda i Nora MUNTAÑOLA (Coords.) (2004) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC

ARDÈVOL, Elisenda i Luís PÉREZ TOLÓN (Eds.) (1995) *Imagen y Cultura. Perspectivas del Cine Etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada

ARDITI, Benjamín (Ed.) (2000) *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad

ARIAS SOJOM, Jacinto (1982) "¿Será mejor que nos hagamos ladinos?" dins *América Indígena*, Vol. XLII, núm. 1 Enero-marzo 1982. México: Instituto Nacional Indigenista (pp. 35-47)

ARMENDÁRIZ, M. Luisa (Comp.) (1994) *Chiapas, una radiografía*. México: Fondo de Cultura Económica

ASAD, Talal (Ed.) (1973) *Anthropology and the Colonial Encounter*. New York: Humanity Books

AUBRY, Andrés (2005) *Chiapas a contrapelo. Una agenda de trabajo para su historia en perspectiva sistémica*. México: Contrahistorias

AUGÉ, Marc (1998) *La guerra de los sueños*. Barcelona: Gedisa

AUFDERHEIDE, Patricia (1995) "The Video in the Villages Project: Videomaking with and by Brazilian Indians" dins *Visual Anthropology Review* Vol. 11 Num. 2 Fall 1995. (pp. 83-93)

AYORA, Stephan Igor (2002) *Globalización, conocimiento y poder. Médicos locales y sus luchas por el reconocimiento en Chiapas*. México DF: Plaza y Valdés

- (1999) "Medicinas locales en Chiapas: globalización y luchas por el reconocimiento" dins *Temas Antropológicos*, Vol. 21 n^o2. Septiembre 1999. México: Universidad Autónoma de Yucatán (pp. 196-226)

BANKS, Marcus i Howard MORPHY (Eds.) (1999) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press

BARTH, Fredrik (1976) [1969] "Introducción" dins *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica (pp. 9-49)

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto (1992) "La identidad residencial en Mesoamérica: fronteras étnicas y fronteras comunales", en *América Indígena*, LII, 1-2 México

- (2006) *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México DF: Siglo XXI Editores

BARTRA, Roger (1987) "Melancolía y metamorfosis del mexicano" dins *Hemeroteca Virtual de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior* [en línia http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/estudio/estudio09/sec_4.html 27/07/04]

- (1996) *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino

- (1998) "Sangre y tinta del kitsch tropical" dins *Fractal* n^o8 enero-marzo, año 2 Vol. III pp. 13-46. [en línia <http://www.fractal.com.mx/F8bartra.html> 27/07/04]

- (2002) *Anatomía del mexicano*. México: Random House Mondadori

BAUMAN, Zygmunt (2002) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

BELLINGHAUSEN, Hermann (2008) "En San Cristóbal de las Casas, tiempos de desafortada construcción y destrucción" dins *Centro Independiente de Noticias*, 12 de julio de 2008 [en línia <http://cinoticias.com/2008/07/12/en-san-cristobal-de-las-casas-tiempos-de-desafortada-construccion-y-destruccion/> 19/07/08]

BENGOA, José (2000) *La emergencia indígena en América Latina*. Chile: Fondo de Cultura Económica

- (2009) "¿Una segunda etapa de la Emergencia Indígena en América Latina?" dins *Cuadernos de Antropología Social* N° 29 (pp. 7-22)

BENJAMIN, Walter (1983) *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62 / La Caixa

BERGER, John (1974) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili

- (2008) "Apuntes para un retrato" dins *El País*, Domingo 17/02/08 (pp. 16-17)

BERGER, Peter i Thomas LUCKMANN (1996) [1986] *La construcció social de la realitat*. Barcelona: Herder

BERKHOFFER Jr., Robert F. (1979) *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*. New York: Vintage Books

BERRAONDO, Mikel (Coord.) (2008) *La declaración sobre los derechos de los pueblos indígenas. Punto y seguido*. Barcelona: Alternativa Intercambio con los Pueblos Indígenas

BETANCOURT, Alberto (2006) "El zapatismo: una revolución de las formas de comunicación política" dins *Designis* núm. 9. Federación Latinoamericana de Semiótica. Barcelona: Gedisa (pp. 241-253)

BONFIL BATALLA, Guillermo (1987) *México profundo. Una civilización negada*. México: Secretaría de Educación Pública / CIESAS

BONTE, Pierre i Miquel IZARD (1996) *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Akal

BOSCH, Marta (2007) "Chiapas, un volcà en actiu" dins *El Temps*, Núm. 1213, 4 de setembre de 2007 (pp. 45-7)

BOURDIEU, Pierre (1965) "La definición social de la fotografía" dins *La fotografía. Un arte intermedio*. Barcelona: Gustavo Gili (pp.135-171)

BRYSK, Alison (2000) *From Tribal Village to Global Village*. Stanford: Stanford University Press

BURKE, Peter (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica

BUXÓ, Maria Jesús i J. M. de MIGUEL (Eds.) (1999) *De la Investigación Audiovisual. Fotografía, Cine, Vídeo, Televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones

CADENA, Marisol de la (2000) *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham & London: Duke University Press

CANALS i VILAGELIU, Roger (2008) "Jean Rouch. Un antropòleg de les fronteres" dins *(Con)Textos, Revista d'antropologia i investigació social* núm. 1 Maig 2008 (pp. 91-106)

CANTÓN DELGADO, Manuela (1997) "Las expulsiones indígenas en los Altos de Chiapas: algo más que un problema de cambio religioso" dins *Mesoamérica*, núm. 33, any 18 (pp. 147-169)

CARDÚS i ROS, Salvador (1995) "Els nacionalismes, factor de violència?" dins *IV Trobada de Barcelona*, editat pel centre UNESCO de Catalunya i Justícia i Pau, Barcelona.

CASTELLS i TALENS, Antoni (2003) "Cine indígena y resistencia cultural" dins *Chasqui: Revista latinoamericana de comunicació* 84. [en línia <http://chasqui.comunica.org/content/view/124/61/06/05/06>]

- (2008) "Radio y nacionalismo iconográfico en México: la negociación discursiva de una identidad maya" dins *Signo y Pensamiento*, 53. Vol XXVII, juliol-desembre de 2008

CATALÁN ERASO, Laura (2006) "Reflexiones acerca de la interculturalidad en el cine etnográfico" dins *Forum: Qualitative Social Research Online Journal*, 7(2) Maig 2006 [en línia http://www.qualitative-research.net/fqs_texte/3-06/06-3-6-s.htm 23/05/08]

CHIOZZI, Paulo (Ed.) (1989) *Teaching Visual Anthropology*. Firenze: Il Sedicesimo

CHOW, Rey (1995) "Cavando un viejo pozo: el trabajo de la fantasía social" dins Giulia COLAIZZI (Ed.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Epísteme (pp. 135-151)

CORRÊA, Mari i Vincent CARELLI (2006) *Um olhar indígena. Mostra video nas aldeias*. Pernambuco: Vídeo nas Aldeias

CLIFFORD, James i George E. MARCUS (Eds.) (1986) *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

COLLIER, John Jr. i Malcolm COLLIER (1992) [1967] *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press

CORONADO, Gabriela i Bob HODGE (2001) "Apuntes sobre la relación entre la cultura virtual y la cultura mexicana en Internet" dins *Desacatos nº 8 Lo Visual en Antropología* (Invierno 2001) México DF: CIESAS. (pp. 61-77)

- (2004) *El hipertexto multicultural en México posmoderno. Paradojas e incertidumbres*. México: CIESAS / Ed. Miguel Ángel Porrua

CRUZ, Perona de la (1995) *Soy Tsotsil*. México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública

DAAS, Veena i POOLE, Deborah (2008) "El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas" dins *Cuadernos de Antropología Social* núm 27 (pp. 19–52)

D'ASCIA, Luca (2005) *Esquirlas de Chiapas*. Bogotá: Rooswel

DE LA CADENA, Marisol i Orin STARN (Eds.) (2007) *Indigenous Experience Today*. New York: Berg Publishers

DELGADO, Manuel (1999) *El animal público*. Barcelona: Anagrama

- (2000) "Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural" dins J. LARROSA i C. SKLIAR (Eds.) *Habitantes de Babel. Política y poéticas de la diferencia*. Barcelona: Alertes (pp. 245-276)

DE VOS, Jan (1994) *Vivir en frontera. La experiencia de los indios de Chiapas*. Col.: Historia de los pueblos indígenas de México. México: CIESAS

- (1999) "Los mayas en los tiempos modernos" dins Peter SCHMIDT, Mercedes DE LA GARZA i Enrique NALDA (Eds.) *Los Mayas*, México: CNCA-INAH-Landucci (p. 495-505) [en línia <http://mitlan.tripod.com/MAYAS.HTM> 06/07/10]

- (2009) "Los mexicanos sufren debilidad identitaria" dins *La Jornada*, edició impresa 5 de juliol de 2009, pàg. 5

DELLARA, Sandra i Adriana BOGLIONE (2006) "Subcomandante Marcos: un mito postmoderno" dins *Designis* núm. 9. Federación Latinoamericana de Semiótica. Barcelona: Gedisa (pp. 231-240)

DÍAZ-POLANCO, Hector (1985) *La cuestión étnico-nacional*. México DF: Ed. Línea

DICKEY, Sara (1997) "La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación" dins *International Social Science Journal*, edició en castellà, de l'UNESCO. Núm. 153, setembre 1997 [en línia <http://www.unesco.org/issj/rics153/dickeys.html> 18/02/08]

EDWARDS, Elizabeth (Ed.) (1992) "Introduction" dins *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven & London: Yale University Press (pp. 3-17)

ELLEN, Roy F. (1993) [1984] *Ethnographic Research. A guide to General Conduct*. London: Academic Press

ESCALONA VICTORIA, José Luis (2005) "Invocaciones de lo étnico e imaginario sociopolítico en México" dins *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III núm. 2: 70-91

ESCUADERO, Nell (2000) *Las claves del documental*. Madrid: IORTV

ESPONDA, Víctor Manuel. (comp.) (1993) *La población indígena de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura

FÁBREGAS PUIG, Andrés (2004) "Los pueblos indios i el nacionalismo mexicano" dins *Revista Universidad de Guadalajara* núm. 13 [en línia <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug13/lospueblos.html> 18/08/08]

- (2005) *Los años estudiantiles (1965 – 1973). La formación de un antropólogo en México*. México: UNICH, El Colegio de San Luís y Universidad de Guadalajara

- (2008) "La frontera sud de Mèxic en les seves múltiples dimensions" dins *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Núm. 33 Novembre 2008 (pp. 28-37)

FARIS, James C. (1992) "Anthropological transparency: film, representation and politics" dins P.I. CRAWFORD i D. TURTON (Eds.) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester U.P. (pp. 171-182)

FLORES, Carlos Y. (1998) "El Video indígena, entre la antropología y la modernidad" dins *Anuario 1997*. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Tuxtla Gutierrez: Gobierno del Estado de Chiapas y Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas. (pp. 295-312)

- (2005) "Vídeo indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'echi' de Guatemala" dins *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III núm. 2: 7-20

- (2007) "La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico?" dins *Nueva Antropología Revista de Ciencias Sociales*. Núm. 67 (pp. 65-87)

FLORES, Carlos Y., Axel KÖHLER i Xochitl LEYVA (1999) "Videoastas indígenas de Chiapas y Guatemala" dins *II Encuentro Indígena de las Américas. Memoria 1999*, 19-24 de abril. Chiapas, México. (pp. 460-469)

FLORES, Claudio i Yuri HERRERA (2000) "Medios y democracia: tiempo de híbridos. Apuntes para una reforma de los medios de comunicación" en *Razón y Palabra* núm. 17 [en línia <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n17/17cflores.html> 04/11/06]

FLORESCANO, Enrique (2005) "Evanescencia de las imágenes de la patria y crisis del proyecto nacionalista, 1980-2000" dins *Nexos* núm. 331, Juliol 2005. México DF (pp. 27-35)

FOUCAULT, Michel (1996) [1975] *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI

FREUND, Giselle (1974) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

FREYERMUTH, Graciela (1991) "Las organizaciones de médicos indígenas. Una nueva forma de interrelación" dins *Anuario IEI IV (1991-1993)* Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas (pp. 121-139)

GABARRÓN, Luís R. i Libertad HERNÁNDEZ (1994) "Investigación participativa" dins *Cuadernos Metodológicos*, Núm. 10. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid: CIS

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003) [1989] *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo

- (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo

- (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa

GARCÍA, María et Al. (1996) *Antropología de los sentidos: La vista*. Madrid: Celeste Ediciones

GARCÍA, María del Carmen, Xochitl LEYVA i Araceli BURGUETE (1998) "Las organizaciones campesinas e indígenas de Chiapas frente a la reforma del Estado: una radiografía" dins *Cuadernos Agrarios. Nueva Época*, 16. México (pp. 75-94)

GEERTZ, Clifford (1989) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós

GINSBURG, Faye (1992) "Indigenous Media: Faustian Contact or Global Village" dins E. MARCUS (Ed.) *Rereading Cultural Anthropology*. Durham and London: Duke University Press (pp. 356-376)

- (1997) "From Little Things, Big Things Grow. Indigenous Media and Cultural Activism" dins R.G. FOX i O. STARN (eds.) *Between Resistance and Revolution. Cultural Politics and Social Protest*. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press (pp. 118-144)

- (2003) "'Now watch this Very Carefully...': The Ironies and Afterlife of Margaret Mead's Visual Anthropology" dins *The Scholar and Feminist Online* *Barnard Center for Research on Women* [en línia <http://www.barnard.edu/sfonline/mead/ginsburg.htm> 20/07/04]

GINSBURG, Faye, Lila ABU-LUGHOD i Brian LARKIN (2002) *Media Worlds*. Berkeley: University of California Press

GÓMEZ MONT, Carmen (2000) "El desafío de Internet ante la construcción de los usos sociales. El caso de las comunidades indígenas mexicanas" ponència dins el *Coloquio Panamericano: Industrias Culturales y Diálogo de las Civilizaciones en las Américas*, 22-25 d'abril a Montreal, Canadà.

GONZALES, Henry Geddes (1996) "Mass Media and Cultural Identity Among the Yucatec Maya: The Constitution of Global, National and Local Subjects" dins *Studies in Latin American Popular Culture*, 15 (pp. 131-153)

GRAU REBOLLO, Jordi (2001) *Antropología social y audiovisuales. Aproximación al análisis de los documentos fílmicos como materiales docentes*. Bellaterra: UAB Servei de Publicacions

- (2002) *Antropología Audiovisual*. Barcelona: Edicions Bellaterra

- (2005) "Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos" dins *Gazeta de Antropología n°21*. Universidad de Granada [en línia http://www.ugr.es/~pwlac/G21_03Jorge_Grau_Rebollo.html 10/05/05]

GRAU REBOLLO, Jordi, Elisenda ARDÈVOL, Gemma OROBITG i Adriana VILA (2009). *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. Barcelona: Documentos CIDOB, Dinámicas Interculturales; 12

GREENE, Graham (2007) [1939] *Los caminos sin ley*. Barcelona: Edhasa

GRIMSHAW, Anna (2001) *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press

GRUZINSKI, Serge (1994) *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica

GUMUCIO, Alfonso (2001) *Haciendo olas. Historias de comunicación participativa para el cambio social*. Nova York: The Rockefeller Foundation

HALE, Charles R. (2004) "Reflexiones hacia la práctica de una investigación descolonizada", esborrany presentat com a ponència al 2º *Encuentro Internacional del Proyecto Gobernar en la Diversidad* celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2004 a Quito, Ecuador, organitzat per CIESAS, la Universitat de Texas-Austin, FLACSO-Ecuador i la Fundació Ford. Mecanoscrit.

HALL, Stuart (1990) "Cultural Identity and Diaspora," dins Jonathan Rutherford (Ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart (pp. 222-237)

- (1997) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE / Open University

HALLECK, Deedee i Nathalie MAGNAN (1993) "Access for Others: Alter(native) Media Practice" dins *Visual Anthropology Review*. Vol. 9 Number 1 Spring 1993 (pp. 154-163)

HARAWAY, Donna (1998) "Situated Knowledge: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective" dins *Feminist Studies* 14.3 (pp. 575-99)

HARRIS, Marvin (1990) *Antropología cultural*. Madrid: Alianza

HARVEY, Neil (2000) *La rebelión de Chiapas. La lucha por la tierra y la democracia*. México DF: Ediciones Era

HENLEY, Paul (2000) "Lo visual en antropología" dins *Desacatos nº 8 Lo Visual en Antropología* (Invierno 2001) México DF: CIESAS (pp. 17-36)

HENRY PIAULT, Marc (2000) *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra

HERNÁNDEZ CASTILLO, Aída (2006) "Socially Committed Anthropology from a Dialogical Feminist Perspective". Ponència presentada a *2006 Annual Meeting of the American Anthropological Association (AAA)* dins el *Panel Critically Engaged Collaborative Research: Remaking Anthropological Practice*. Mecanoscrit.

HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia. (2000) *México. Breve historia contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica

HEUSCH, Luc de (1962) "Cinema et Sciences Sociales" dins *Reports and Papers in the Social Sciences*, 16 París: UNESCO

HIGGINS, John W. (1999) "Community Television and the Vision of Media Literacy, Social Action and Empowerment" dins *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, Fall 1999, 43(4). Broadcast Education Association (pp. 624-644)

HOLMES, Douglas R. i MARCUS, George E. (2008) "Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter" dins *Collaborative Anthropologies*, Volume 1 (pp. 81-101)

INEGI (1994) *Anuario Estadístico del Estado de Chiapas, Ed. 1994*. México: INEGI y Gobierno del Estado de Chiapas

JACKSON, Jean (1996) "¿Existe una manera de hablar sobre hacer cultura sin hacer enemigos?" dins Fernando SANTOS GRANERO *Globalización y cambio en la Amazonía indígena*. Quito: Abya Yala (pp. 439-472)

JUAN, Montse i Clara MASSIP (1989) *Catàleg de documentació videogràfica: pobles, cultures i societat americanes*. Barcelona: ICE/ADC

KIDDLE, Amelia M. (2010) "Cabaretistas and Indias Bonitas: Gender and Representations of Mexico in the Americas during the Cárdenas Era" dins *Journal of Latin American Studies*, 42 (pp. 263-291)

KINCHELOE, Joe L. i Shirley R. STEINBERG (1999) *Repensar el multiculturalismo*. Barcelona: Octaedro

KÖHLER, Axel (2004) "Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas, México" dins *Revista Chilena de Antropología Visual* núm. 4 [en línia, http://www.antropologiavisual.cl/axel_kohler.htm 11/11/10]

KUPER, Adam (2003) "The return of the native" dins *Current Anthropology* 4 (3), June 2003. New York: The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (pp. 389-402)

LASSITER, Luke Eric (2004) "Collaborative Ethnography" dins *Anthronotes, Museum of Natural History Publication for Educators*. Vol. 25 No. 1 Spring 2004 (pp. 1-9)

- (2005) *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press

LEEUWEN, Theo Van i Carey JEWITT (Eds.) (2001) *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage.

LEIRIS, Michel (1995) [1950] *L'etnòleg davant el colonialisme*. Barcelona: Icària

LEUTHOLD, Steven (1998) *Indigenous Aesthetics. Native Art, Media and Identity*. Austin: University of Texas Press

LÉVI-STRAUSS, Claude (1976) [1971] *El hombre desnudo. Mitológicas IV*. México: Siglo XXI

- (1984) *La mirada distante*. Barcelona: Argos Vergara

LEYVA, Xochitl (2009) "Investigación social y pueblos indígenas" dins *Multiculturalismo y futuro en Guatemala*. Guatemala: FLACSO Guatemala (pp. 175-216)

LEYVA, Xochitl, Axel KÖHLER i Pedro Daniel LÓPEZ (2004) *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur. Edición Especial I – II – III*. México: CIESAS / CESMECA – UNICACH

LEYVA, Xochitl, Axel KÖHLER i Pedro Daniel LÓPEZ et Al. (2007) *Agenda 2008. Jóvenes mayas: Imágenes en movimiento*. México: CIESAS Sureste

LEYVA, Xochitl i Shannon SPEED (2008) "Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de *co-labor*" dins Xochitl LEYVA, Araceli BURGUETE i Shannon SPEED (Coords.) *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor*. Mèxic: CIESAS, FLACSO Equador i FLACSO Guatemala (pp. 34-59)

LEYVA, Xochitl i SONNLEITNER, Walter (2000) "¿Qué es el neozapatismo?", *Espiral*, Vol. VI num. 17 (pp. 163-201)

LOIZOS, Peter (1993) *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press

LÓPEZ CABALLERO, Paula (2008) "Científicos, artistas y náhuahablantes en Milpa Alta (DF, México) o cómo 'forjar la patria' fue también 'forjar étnia' (1910-2005)" dins Mónica MARTÍNEZ MAURI i Eugenia RODRÍGUEZ BLANCO (Coords.) *Intelectuales, mediadores y antropólogos*, ponències del XI Congrès d'Antropologia de la FAAEE a Donostia, núm. 7 (pp. 153-169)

LÓPEZ VILLAR, Darío Antonio (2005) "La migración de la población hablante de lengua indígena en el sureste mexicano" dins *Población y salud en Mesoamérica*, Vol. 2, núm. 2. Centro Centroamericano de Población, Universidad de Costa Rica [en línia <http://ccp.ucr.ac.cr/revista/15/10/10>]

MacDOUGALL, David (1991) "Whose Story is It?" dins Lucien TAYLOR (Ed.) *Visualising Theory. Selected Essays from Visual Anthropology Review (1990-1994)* London: Routledge

MARCOS, Subcomandante i Yvon LE BOT (1997) *El sueño zapatista*. Barcelona: Anagrama

MARINOVA, Dora i Margaret RAVEN (2006) "Indigenous Knowledge and Intellectual Property: A Sustainability Agenda" dins *Journal of Economic Surveys*, Vol. 20 nº 4 (pp. 587-605)

MARTÍ i PUIG, Salvador (2010) "Después de la 'década de los pueblos indígenas', ¿qué? El impacto de los movimientos indígenas en las arenas políticas de América Latina" dins *Nueva Sociedad*, núm. 227 (pp. 68-81)

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili

MARTÍN ROJO, Luísa (s.d.) "New Developments in Discourse Analysis: Discourse as a Social Practice" dins *Folia Lingüística XXXV / 1-2*. Berlín: Societas Lingüística Europaea (pp. 40-63)

- MARTÍNEZ PÉREZ, Ana (2008) *La antropología visual*. Madrid: Editorial Síntesis
- MARTÍNEZ PÉREZ, José (2002) *Dichos, dicharachos y refranes mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos
- MARZAL, Manuel M. (1993) [1981] *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*. Barcelona: Anthropos
- MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio. (1938) *Valor económico y social de las razas indígenas de México*. México: DAPP
- MICHAELS, Eric (1987) *For a Cultural Future: Francis Jupurrula Makes TV at Yuendumu*. Melbourne: Art and Criticism Monograph Series
- (1994) *Bad Aboriginal art: tradition, media, and technological horizons*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- MOLINA, Tania (2006) "Apocalypto refuerza ideas erróneas sobre los Mayas: Rosado May" dins *La Jornada* 11 de desembre de 2006. México DF
- (2007) "Los Mayas, civilización sofisticada y al mismo tiempo bárbara; eso es lo fascinante: Mel Gibson" dins *La Jornada* 17 de gener de 2007. México DF
- MONASTERIOS, Gloria (2003) "Usos de Internet por Organizaciones Indígenas de Abya Yala" dins *Comunicación* nº22 Segundo trimestre de 2003. Caracas: Centro Gumilla de Estudios Venezolanos de Comunicación (pp. 60-69)
- MONTEJO, Víctor D. (1997) "Pan-mayismo: La pluriformidad de la cultura maya y el proceso de autorrepresentación de los Mayas" dins *Mesoamérica*, núm. 33, any 18 (pp. 93-123)
- MORLEY, David i ROBINS, Kevin (1995) *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London and New York: Routledge
- MOORE, Henrietta L. (1991) *Antropología y feminismo*. Madrid: Ed. Cátedra
- MUNTAÑOLA, Nora (2004) "¿Así somos los inditos? Un acercamiento crítico a la representación visual y documentación audiovisual sobre comunidades indígenas de México" dins D. DALLA CORTE *Actes del 1er Congrés Catalunya-Amèrica* Barcelona: Institut Català de Cooperació Iberoamericana (pp. 194-202)
- MUÑOZ, Gloria (2003) *EZLN: 20 y 10, el fuego y la palabra*. Barcelona: Virus
- NASH, June C. (2001) *Mayan Visions. The Quest for Autonomy in an Age of Globalization*. New York & London: Routledge
- NICHOLS, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación
- NOVELO, Victoria (1995) "La expropiación de la cultura popular" dins G. BONFIL BATALLA et al. *Culturas populares y política cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (pp. 77-85)

- (2001) "El video documental en antropología" dins *Desacatos nº 8 Lo Visual en Antropología* (Invierno 2001) México DF: CIESAS (pp. 48-60)

OROBITG, Gemma (2002) "Cine, memoria y resistencia indígena en Canadá. Entrevista a Alanis Obomsawin" dins *Quaderns de l'ICA, nº 17-18 época 2* Barcelona: Institut Català d'Antropologia (pp.121- 133)

- (2005) "Fotografía y etnografía. Algunos ejemplos del uso de la fotografía en el trabajo de campo" dins *Mario Fuentes. Medio siglo de fotografía etnográfica*. Sevilla: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (pp. 7-27)

OROBITG, Gemma i Cristina LARREA (2002) "Planteamientos para una ética intersubjetiva: el trabajo de campo, la aplicación de antropología y la ética etnográfica" dins *Antropologando, Boletín universitario de antropología. Profesionalismo y tolerancia: ¿Crisis ética en las ciencias sociales?* Caracas: Universidad Central de Venezuela (pp. 4-21)

PAGE, Jaime T. (1996) *Religión y política en el consumo de prácticas médicas en una comunidad Tsotsil. Estudio de caso*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas

- (1998) "Importancia de las medicinas indígenas en el contexto de la política sanitaria en México" dins *Anuario de Estudios Indígenas VII (1998)* Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas (pp. 265-281)

PEACOCK, James L. (2008) "Reflections on Collaboration, Ethnographic and Applied" dins *Collaborative Anthropologies*, Volume 1 (pp. 163-174)

PÉREZ-MONFORT, Ricardo (2001) "Sobre cine etnográfico, video documental, Internet y otras variantes modernas" dins *Desacatos nº 8 Lo Visual en Antropología* (Invierno 2001) México DF: CIESAS. (pp. 78-82)

PINK, Sarah (1996) "Excursiones socio-visuales en el mundo del toreo" dins M. GARCÍA ALONSO et al. (Eds.) *Antropología de los sentidos*. Madrid: Celeste (pp.125-138)

- (2001a) *Doing Visual Ethnography*. London: Sage

- (2001b) "More visualizing, more methodologies: on video, reflexivity and qualitative research" dins *The Sociological Review*, Vol. 49 Issue 4 (pp. 586-599)

PINK, Sarah, Lazlo KÜRTI i Ana Isabel AFONSO (2004) *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge

PINNEY, Christopher (1997) *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*. London: Reaktion Books

PIÑO, Ana (1995) "En busca del México real" dins B. BERMÚDEZ *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe: Catálogo de cine y vídeo*. Caracas: Biblioteca Nacional de Venezuela (pp. 45-60)

PITARCH, Pedro (1996) *Ch'ulel: Una etnografía de las almas tzeltales*. México: Fondo de Cultura Económica

- (2003) "Infidelidades indígenas" dins *Revista de Occidente* núm. 270, Novembre de 2003. Madrid: Fund. Ortega y Gasset (pp. 60-75)

PONCE ORREGO, Grecia (2005) "El indígena en televisión sólo ha sido caricaturizado" dins *Xiranhua.com, Periodismo Indígena P'urépecha de México* [en línia <http://www.xiranhua.com.mx/noticias/noticia364.htm>, 15/08/08]

POVINELLI, Elizabeth A. (2001) "Settler modernity and the Quest for an Indigenous Tradition" dins Parameshwar Gankar, Dilip *Alternative Modernities*. Durham & London: Duke University Press. (pp. 24-57)

POZAS, Ricardo (1986) [1952] *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tsotsil*. México: Fondo de Cultura Económica

PRINS, Harald E. (2004) "Visual Anthropology" dins T. BLOSI (Ed.) *A companion to the anthropology of the American Indians*. Malden, MA: Blackwell (pp. 506-25)

PROPIOS, Cristina (2002) "Vídeo indígena en México: viejas demandas, nuevos desafíos" dins R. PIQUÉ y M. VENTURA (Eds.) *América Latina. Historia y Sociedad. Una visión interdisciplinaria*. Barcelona: Institut Català de Cooperació Iberoamericana (Amer & Cat 7)

PUJADAS, Juan J. (1993) *Etnicidad, la identidad cultural de los pueblos*. Madrid: Eudema

RAMOS, Alcida R. (1996) "Voces indígenas. El contacto vivido y contado" dins F. SANTOS GRANERO (comp.) *Globalización y cambio en la Amazonía indígena*. Vol I. Quito: Ed. Abya-Yala. (pp. 183-215)

- (1998) *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. Madison: University of Wisconsin Press

RAPPAPORT, Joanne (2008) "Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation" dins *Collaborative Anthropologies*, Volume 1 (pp. 1-31)

RICHARDS, Oilly (2007) "La pasión maya de 'Mad Mel'" dins *Fotogramas* núm. 1959 any 60, gener 2007 (pp. 100-103)

RINCÓN, Luís Antonio (2004) *Un acercamiento a los procesos comunicacionales de la comunidad tsotsil de Zinacantán, en la zona Altos de Chiapas, México*. Borrador de tesis. Mecanoscrit inèdit.

- (2007) *Comunicación y cultura en Zinacantán. Un acercamiento a los procesos comunicacionales*. Tuxtla Gutiérrez: CELALI

ROCA, Lourdes (1997) "Relato y oralidad en el video documental". Comunicació dins el *Congreso Internacional de la Lengua Española* celebrat a Zacatecas (Mèxic) organitzat per l'Institut Cervantes a Mèxic
[en línia
<http://www.cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/cine/comunicaciones/roca.htm>
23/02/07]

- (2001) "Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación" dins *Desacatos nº 8 Lo Visual en Antropología (Invierno 2001)* México DF: CIESAS (pp. 37-47)

ROCA, Jordi (2004) "Fotografía, dibuix i enregistraments audiovisuals" dins J. J. Pujadas, D. Comas d'Argemir i J. Roca (Eds.) *Etnografía*. Barcelona: UOC (pp. 167-185)

ROLLWAGEN, Jack R. (1988) *Anthropological Filmmaking*. Chur: Harwood Academic Publishers

RUBY, Jay (1995) "Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine" dins E. ARDÈVOL i L. PÉREZ TOLÓN (Eds.) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada (Biblioteca de Etnología, 3) (pp. 161-201)

RUDY, Carlos (1922) "México" dins AAVV *Costumbres del Universo*. Tomo 2. Barcelona: Montaner y Simón (pp. 535-542)

RUÍZ MARTÍNEZ, Apen (2001) "Nación y género en el México revolucionario: La India Bonita y Manuel Gamio" dins *Signos Históricos*, 5 (pp. 55-86)

RUS, Jan (1982) "Política de desarrollo y algunos aspectos de las relaciones interétnicas" dins *América Indígena*, Vol. XLII, núm. 1 Enero-marzo 1982. México: Instituto Nacional Indigenista (pp. 69-84)

RUSSELL, Catherine (1999) *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham & London: Duke University Press

RUTHERFORD, Jonathan (Ed.) (1990) *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart

SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín (2010) *México en el siglo XX: del Porfiriato a la globalización*. Madrid: Arco Libros

SÁNCHEZ, Consuelo (1999) *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*. México DF: Siglo XXI

SANTANA, Agustín (1997) *Antropología y turismo ¿Nuevas hordas, viejas culturas?* Barcelona: Ariel

SANZ JARA, Eva (2005) "La diferencia étnica construida por el estado: Identidad nacional mexicana e identidad indígena" dins *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III núm. 2: 92-111

SIVERTS, Hennings (1976) [1969] "Estabilidad étnica y dinámica de límites en el sur de México" dins BARTH, F. (Comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: FCE (pp. 131-151)

SONTAG, Susan (2002) [1977] *On Photography*. London: Penguin Books

- (2003) *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara

SPEED, Shannon (2006) "Entre la antropología y los derechos humanos. Hacia una investigación activista y comprometida críticamente" dins *Alteridades* 16 (31) (pp. 73-85)

STURKEN, Marita i Lisa CARTWRIGHT (2002) *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press

TELLO, Carlos (1995) *Chiapas. La rebelión de las cañadas*. Madrid: Acento Editorial

TOMMASI, Roberto (2004) "Turismo por la niñez: el impaco económico-cultural del turismo en México" dins *Shine a Light*
[en línia <http://www.shinealight.org/INVESTIGACIONTURISMO.pdf> 03/03/09]

TODOROV, Tzvetan (1988) *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Gijón, Jucar Universidad

TRENCH, Tim (2005) "Representaciones y sus impactos: El caso de los lacandones en la Selva Lacandona" dins *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III núm. 2: 48-69

TURNER, Terence (1991) "The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-Making in Kayapo Communities" dins *Visual Anthropology Review* 7 (2) (pp. 68 – 76)

- (1992) "Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video" dins *Anthropology Today*, Vol. 8 No. 6 (Desembre 1992) Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland (pp.5-16)

UC POOT, Fernando (1998) "Problemas para la expresión de las ideas religiosas del pueblo maya" dins Yuri ESCALANTE BETANCOURT et al. (Coords.) *Derechos Religiosos y Pueblos Indígenas. Memoria del Encuentro Nacional sobre Legislación y Derechos Religiosos de los Pueblos Indígenas de México*. México: INI (pp. 94-96)

VALASKAKIS, Gail G. (1993) "Parallel voices: Indians and others, narratives of cultural struggle" dins *Canadian Journal of Communication* 18(3) (pp. 283-296)

VARESE, Stefano (2006) [1993] "Pueblos indígenas y globalización en el umbral del tercer milenio" dins *La sal de los cerros*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú (pp. 287-320)

VARGAS MELGAREJO, L.M. (1998) *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo Maya*. México DF: INAH

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1999) *Marcos: El señor de los espejos*. Madrid: Aguilar

VILLALBA, Ángela (2006) *Mexican Calendar Girls*. San Francisco: Chronicle Books

VILLORO, Luís (1996) [1950] *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Fondo de Cultura Económica

VIOLA, Andreu (2001) "¡Viva la coca, mueran los gringos!" Movilizaciones campesinas y etnicidad en el Chapare (Bolivia) dins *Estudis d'Antropologia Social i Cultural*, 6, Barcelona: Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica, UB

VIQUEIRA, Juan P. i Mario H. RUZ (Eds.) (2004) *Chiapas, los rumbos de otra historia*. México: UNAM i CIESAS

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (1998) "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism" dins *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 4 No. 3, September 1998 (pp. 469-488)

- (2004) "Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena" dins Alexandre SURRALLÉS i Pedro GARCÍA HIERRO (Eds.) *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: IWGIA (pp. 37-80)

VOGT, Evon Z. (1982) "Tendencias de cambio social y cultural en los Altos de Chiapas" dins *América Indígena*, Vol. XLII, núm. 1 Enero-marzo 1982. México: Instituto Nacional Indigenista (pp. 85-98)

VOLPI, Jorge (2004) *La guerra y las palabras* Barcelona: Seix Barral

WARMAN, Arturo, et al. (1970) *De eso que llaman Antropología Mexicana*. México: Comité de Publicaciones de los alumnos de la ENAH

- (2003) *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*. México: Fondo de Cultura Económica

WALLERSTEIN, Immanuel (1998) *Impensar las Ciencias Sociales*. Madrid : Siglo XXI Editores

WARREN, Kay B. i Jean E. JACKSON (Eds.) (2002) *Indigenous Movements, Self-Representation and the State in Latin America*. Austin: University of Texas Press

WATANABE, John M. (1997) "Los Mayas no imaginados. Antropólogos, otros y la arrogancia ineludible de la autoría" dins *Mesoamérica*, núm. 33, any 18 (pp. 41-72)

WEINER, A.B. (1994) "Trobrianders on Camera and Off. The Film that did not Get Made" dins Lucien TAYLOR (Ed.) *Visualising Theory. Selected Essays from Visual Anthropology Review (1990-1994)* London: Routledge

WEINER, James (2003) [1996] "Aesthetics" dins Alan BARNARD i Jonathan SPENCER (Eds.) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London & New York: Routledge (pp. 6-7)

WILLIS, Paul i Mats TRONDMAN (2000) *Manifesto for Ethnography*. London: Sage Publications

WILSON, Pamela i Michelle STEWART (Eds.) (2008) *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham and London: Duke University Press

WOLF, Eric (1955) "Types of American Peasantry: A Preliminary Discussion" dins *American Anthropologist*, Vol. 57: 452-471

- (1999) "Anthropology among the powers" dins *Social Anthropology*, Vol. 7 (2): 121-134

WONG, Cindy Hing-Yuk (2000) "Who Makes the Media?: Looking at Grassroots Videography and Social Action" dins *Social Policy*, Fall 2000 núm. 26. New York: Social Policy

WORTH, Sol i John ADAIR (1997) [1972] *Through the Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press

WORTHAM, Erica (2000) "Building indigenous video in Guatemala" dins *Jump Cut* núm. 43: 116-119

- (2005) "Más allá de la hibridad: Los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México" dins *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III núm. 2: 34-47

11.2 Videografia (Llistat d'audiovisuals relacionats amb la recerca)

Así es mi tierra

Dir.: Juan José García Ortiz (Mèxic) 1995 Castellà (Llengua original i doblada) (27 min.).

Chiapas, testimonio del Ejido Morelia

Dir.: Julio Azcárate (Mèxic) 1994 Castellà i tselatl subtitulat al castellà (34 min.) Equipo de Comunicación Educativa (E.Co.E.).

Coming to Light. E. S. Curtis and the American Indians

Dir.: Anne Makepeace (EUA) 1983 Anglès amb subtítols al castellà (85 min.) WNET Channel 13 New York.

Dreamkeeper. Guardián de los sueños

Dir.: Steve Barron (EUA) 2003 Castellà (174 min.) Hallmark entertainment.

El día dos

Dir.: Dante Cerano (Mèxic) 2004 P'urepecha i castellà (amb i sense subtítols) (23 min.) EXE Video Indígena.

God Forbid

Dir.: Arab Resource Center for Popular Arts / AL-JANA (Líban) 1998 Anglès (12 min.) Young Journalists and Filmmakers Project "Children of Palestine in Lebanon Record their Lives and Express their Wishes".

Historias verdaderas

Dir.: Ojo de Agua Comunicación (Mèxic) 2002 Castellà (10 min.).

Imagining Indians

Dir.: Victor Masayesa Jr. (EUA) 1992 Anglès. (35 min.).

Juankua Axu (Torna aquí)

Dir.: Dante Cerano (Mèxic) 1999 Purépecha i castellà (amb i sense subtítols) (13 min.) Centro de Vídeo Indígena Michoacán.

K'evujel ta jteklum. Canción de nuestra tierra: los músicos tradicionales de Zinacantán.

Dir.: P.D. López (Mèxic) 2004 Tsotsil subtitulat al castellà (31 min.) Duración 31 min. PVIFS i FOESCA.

K'in santo ta sozt'oleb. Día de muertos en la tierra de los murciélagos

Dir.: P.D. López (Mèxic) 2003 Tsotsil i castellà (30 min.) PVIFS.

La cumbre sagrada

Dir.: M.E. (Mèxic) 2003. Tseltal i castellà amb subtítols en anglès (27 min.) Comité de Defensa de la Libertad Indígena X'inich.

La pequeña semilla en el asfalto

Dir.: P.D. López (Mèxic) 2009 Castellà i tsotsil (77 min.) Mundos Inéditos i Instituto Mexicano de Cinematografía.

La vida de la mujer en resistencia

Dir.: Anònim (Mèxic) 2004. Tseltal i castellà amb subtítols en anglès. (18 min.) Chiapas Media Project.

Más de mil años después

Dir.: Pablo Chankin Najbor, Axel Köhler, Tim Trench (Mèxic) 2001. Maia Lacandón amb subtítols en castellà. (19 min.) PVIFS i Grupo Rescate y Difusión de la Cultura Lacandona

Miradas cruzadas

Dir.:? (Espanya) 2001. Castellà (45 min.) Mugarik Gabe i Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación de Bolivia (CAIB).

My name is Kahentiiosta

Dir.: Alanis Obomsawin (Canadá) 1995 Anglès (29 min.) Nacional Film Board of Canada.

No address

Dir.: Alanis Obomsawin. (Canadà) 1995 Anglès (5 min.) Nacional Film Board of Canada.

Picturing a People: George Johnston, Tlinglit Photographer

Dir.: Carol Geddes (Canadà) 1997 Anglès (50 min.) Nacional Film Board of Canada Release.

Proyecto Video Nas Aldeias – Centro de Trabalho Indigenista (1990-1993 aprox.)

"Video Nas Aldeias" Dir.: Vincent Carelli (Brasil) Portuguès subtit. castellà (10 min.)

"A festa da moça" Dir.: Vincent Carelli (Brasil) Castellà (18 min.)

"El espíritu de la TV" Dir.: Vincent Carelli (Brasil) Castellà (13 min.)

"El arca de los Zo'é" Dir.: Vincent Carelli i Dominic Gallois (Brasil) Castellà (22 min.)

"Eu ja fui seu irmão" ("Ahora que somos hermanos") (32 min.) Dir.: Vincent Carelli (Portuguès subtit. castellà).

Radio Chanul Pom

Dir.: J.A. Jiménez (Mèxic) 2005 Castellà, tsotsil i tseltal. Sociedad Civil Las Abejas / Boca de Polen.

Reel Injun

Dir.: Neil Diamond (EUA) 2009 Anglès (86 min.) National Film Board of Canada.

Saberes de las parteras indígenas en Los Altos de Chiapas

Dir.: P.A. Icó Bautista (Mèxic) 2004 Tsotsil amb subtítols al castellà (20 min.) OMIECH y PVIFS.

Squ'inal Ixim. Fiesta del Maíz: El Tercer Encuentro del Maíz Maya-Zoque

Dir.: José Ángel López Domínguez, Roberto Alejandro Corzo León. (Mèxic) Tsotsil, tseltal, ch'ol i tojolabal amb subtítols al castellà (16 min.) PVIFS i CECADEPI-RAPs.

También la lluvia

Dir.: Icíar Bollaín (Espanya, França, Mèxic) 2010 Castellà i quítxua. (103 min.) Morena Films.

Tejedoras de sueños

Dir.: Iván Sanjinés (Bolivia) 1995 Guaraní i castellà (amb i sense subtítols). (35 min.) Centro de Formación Audiovisual (CEFREC).

Te xa wuil a va (Que tinguis el poder de mirar-te a tu mateix)

Dir.: Linda Lothe, Cecilia Monroy, Roberto Chankin (Mèxic) 2000 Castellà (10 min.). PVIFS.

Vendemos recuerdos (Memories for sale)

Dir.: Carolina Corral Paredes (Regne Unit) 2009 Castellà (24 min.) Granada Center for Visual Anthropology.

Whale Rider

Dir.: Niki Caro (Nova Zelanda) 2003 Anglès (101 min.) New Zealand Film Comission.

Xulum'chon: Tejedoras de los Altos en Resistencia

Dir.: Anònim (Mèxic) 2003 Castellà (16 min.) Promedios de Comunicación Comunitaria.

11.3 Recursos electrònics

sureste.ciesas.edu.mx/PVIFS/espanol/pvifs.html Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, web en castellà.

www.aica.asn.au/ Lloc web de l'*Australian Indigenous Communications Association*.

www.cine-video-sociedad.org Web del festival regional mexicà "Geografías Suaves", per a la promoció de l'expressió audiovisual.

www.cinelasamericas.org Festival Internacional de Cinema que recull produccions desenvolupades per nadius americans o per migrants d'origen llatinoamericà als EUA.

www.clacpi.org Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas.

www.contraelsilencio.org Web de *Voces Contra el Silencio*, iniciativa que, des de Mèxic, promou el documental independiente.

www.indiansummer.org Festival que té com a objectiu l'exhibició de les tradicions nadius americanes. Convoquen els premis "Indian Summer Image Awards celebrating the Native American Image in Media", per a produccions de temàtica indígena o realitzades per nadius americans.

www.nativelynx.qc.ca Web del Festival de Montreal de les Poblacions Originàries. Organitzat per la *Société pour la Diffusion de la Culture Autochtone*, recull produccions de cinema realitzades per indígenes americans.

www.praia-amazonia.org Programa regional de suport als pobles indígenes de la Conca de l'Amazones. Convoca el "Premio Anaconda de Vídeo Indígena Amazónico del Chaco y los Bosques Tropicales de América Latina y el Caribe".

www.promedios.org Web del Chiapas Media Project a Mèxic.

www.redesindigenas.si.edu Lloc web de comunicació i informació sobre els pobles indígenes d'Amèrica. Depèn del *Film and Video Center* del National Museum of the American Indian (NMAI), organitzadors del "Native American Film and Video Festival".

www.videonasaldeias.org.br Projecte *Video Nas Aldeias*.

hub.witness.org/IndigenousMedia Plataforma web de l'ONG Witness (que es dedica a emprar el vídeo per testimoniar violacions dels Drets Humans) per a la recopilació de recursos relacionats amb el vídeo indígena.

12/ Glossari breu

CDI: Coordinadora Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (abans INI)

CELALI: Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas

CESMECA: Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, que depèn de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

CIESAS: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social

CLACPI: Coordinadora Latinoamericana de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas

CVI: Centro de Vídeo Indígena (centres governamentals promoguts a partir del TMA)

DAV: Diplomado de Antropología Visual con Especialización en Derechos Indígenas (primera activitat formativa del PVIFS l'any 2000)

ENAH: Escuela Nacional de Antropología e Historia

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia

INEGI: Instituto Nacional de Estadística y Geografía

INI: Instituto Nacional Indigenista (ara CDI)

PVIFS: Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, promogut pel CIESAS – Unidad Sureste i pel CESMECA (UNICACH)

SCLC: Acrònim local per San Cristóbal de las Casas

TMA: Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México.

13/ Agraïments

En el procés llarg d'elaboració d'aquesta recerca he trobat el suport i l'acompanyament i l'estímul d'un nombre de persones que mereixen ésser citades. Tanmateix, l'única responsable dels desencerts dins les pàgines que heu llegit sóc jo mateixa.

El primer disparador per acostar-me a donar una ullada als projectes de vídeo indígena i a l'etnografia col·laborativa fou l'existència del *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur* (PVIFS). Dec a la Xóchitl Leyva i a l'Axel Köhler el seu acolliment i suport, així com ajuts, contribucions i exigències, al llarg de les tres etapes de recerca que he fet a San Cristóbal de las Casas i, en concret, a les institucions de les que ells formen part com a investigadors: el CIESAS (Unidad Sureste) i el CESMECA (UNICACH). La seva empara acadèmica, així com les d'altres professors/es i personal administratiu d'aquests centres foren imprescindibles per endegar el treball de camp i superar tots els obstacles burocràtics que s'anaren presentant al llarg del camí. Agraeixo especialment a l'Axel Köhler haver-me acompanyat i animat a co-coordinar la taula rodona al congrés de l'Havana (Cuba) el 2007, el seminari "Medios audiovisuales e investigación des de y para los pueblos indígenas" i també l'haver-me facilitat fotografies i un volum ingent de bibliografia sobre antropologia en general i antropologia audiovisual en concret. Els membres del Seminari Internacional Permanente del CIESAS (2007) i del claustre d'investigadors del CESMECA (2007) foren per mi audiències crítiques d'alt valor per al desenvolupament de les reflexions que he inclòs.

Sens dubte, però, el reconeixement principal d'aquesta etnografia l'he d'adreçar a les persones que em van escoltar i em van atendre, que em van obrir les portes de la seva vida al llarg de mesos de converses: els *videoastes* indígenes. Per començar, en P.A. que fou el meu primer "informant clau", amb qui vaig conèixer la xarxa de metges i parteres indígenes de Los Altos i també amb qui vaig poder realitzar nombroses sortides al terreny per entrevistar, filmar, observar, plegats. Segon, en P.D., el *videoasta* co-coordinador del PVIFS, que ha resultat un protagonista involuntari d'aquesta tesi i una persona que em va trencar els esquemes des del primer moment de conèixer-lo. Els altres *videoastes* i comunicadors comunitaris que m'han fet pensar i aprendre són en M.E., en X.L., la C.P., la L.P., la L.S., en J.A., l'A.C., en V.C., la M.L., l'E.P., en D.M., en P.V., l'A.G. i en G.M.. Aquest treball ha estat escrit gràcies a ells i elles i amb els millors desitjos per als seus projectes.

Al llarg de l'estada a San Cristóbal també vaig obtenir un suport tècnic inestimable d'en Paco (*Promedios*) i dels companys de *Indymedia* Chiapas (Kino i Adolfo). L'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ) em va facilitar una càmera de vídeo per tots els mesos de treball de camp (gràcies Andrés, Adrià i Oriol). No puc deixar d'agrair-los les converses continues, la companyia i els intercanvis intel·lectuals diversos, a la Natasha Tsagarou i, molt especialment, a en Leonardo Toledo, amb qui

encara tinc l'esperança d'escriure sobre el robatori de les ànimes indígenes. També a les persones que feren les estades de camp molt més agradables i càlides (Toña, Ximena, Clara, Bego, Lidia, Gerard, Marta, Andrés, María, Elisa i Fede). Les estades al terreny han estat finançades per beques de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) del govern mexicà i per l'AEI (Ministerio de Asuntos Exteriores), durant els anys 2005, 2006 i 2007. Sense aquests ajuts no hauria estat possible res d'això.

Un reconeixement continu i sostingut en el temps ha d'ésser per a la persona que, des de 2004, em sent prometre i divagar sobre aquest tema: la Gemma Orobitg, que sempre ha estat present per ajudar, resoldre, incitar, motivar, dirigir i inspirar. Moltes gràcies Gemma per la teva presència i el teu ànim, i també per la confiança dipositada en el meu treball i per les quantitats formidables de bibliografia i consells que m'has facilitat. El CINAUF (UB) ha estat un espai d'aprenentatge permanent i de discussió, així com d'intercanvi interdisciplinari entre la Història i l'Antropologia, que m'ha servit especialment per contextualitzar la meua recerca en el marc americà. Moltes gràcies Javier, Luigi, Cristina, Roger, Pame, Gemma Celigueta, Arianna, els dos Gabriels, Elizabeth i altres, per compartir-ho. També el Màster d'Antropologia Visual de la UB ha estat una plataforma des de la qual compartir i elaborar coneixement tant amb els altres companys i companyes tutors com amb els i les estudiants. Els professors/es i alumnes del curs d'extensió universitària "Antropologia Social del Món Contemporani" de la UB (2007-2011) han esdevingut també un estímul a l'hora de pensar aquesta tesi. D'aquests estudiants, especialment voldria agrair a la Gabriela Castro el seu interès i les referències de cinema mexicà. Els organitzadors del *Colloque Jean Rouch* (París) em permeteren posar en relació l'obra del mestre francès amb els avenços en antropologia col·laborativa i vídeo que vaig extreure de la meua experiència etnogràfica i, a la universitat de Poitiers, vaig poder discutir els detalls de la producció de mitjans de comunicació de les minories ètniques amb una colla de comunicòlegs i sociòlegs molt motivats. A Donosti vaig poder iniciar un camí de treball colze amb colze amb el Dr. Roger Canals, escrivint i pensant plegats, per acabar compartint tutories, articles i convocatòries.

Finalment, com no pot ser d'altra manera, necessito reconèixer la companyia, a voltes invisible, de les persones que hi són *de totes totes*: l'Eirini Avramopoulou, ànima bessona intel·lectual des de Londres, Atenes, Istanbul i Cambridge; la Clara Linares, amiga de l'ànima, lectora crítica i fan incondicional; la Mireia Zabala que em va facilitar l'accés al fons videogràfic de Sodepau i que sempre m'ha animat a escriure; i la Kate Simer, lectora i correctora apassionada dels meus textos en anglès. Gràcies també a en Max Díaz i a l'Elisa Thomas per la seva presència en moments crítics.

La meua mare Cristina i el meu pare Jaume han estat un suport i una brúixola tots aquests anys. Gràcies per creure en el pensament per sobre de la matèria i per donar-me arrels i ales.

I a l'Adrià Pujol, que *ens ha costat Déu i ajuda arribar fins aquí*. Les fotos, els suggeriments bibliogràfics i cinematogràfics, els debats i les correccions i la infraestructura també hi han ajudat immensament. Gràcies per la teua paciència. Finalment, dedico aquest treball a la meua *òpera prima*, la meua petita musa dels xiclets: la Camil·la, l'altre resultat d'un treball de camp a Mèxic.

ANNEXOS

ANNEX 1: CALENDARI DE TREBALL

2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Primers contactes i cerca de finançament	Treball de camp	Preparació treball de camp i activitat docent	Treball de camp	Activitat docent, revisió bibliògrafica i Redacció	Activitat docent, revisió bibliògrafica i Redacció	Activitat docent, revisió bibliògrafica i Redacció
	Redacció		Activitat docent			
	Presentació tesina					
Lectures, visionats i preparació del treball de camp	Cerca de finançament i inici activitat CINAf	Treball de camp	Sistematització de dades			

2004:

La recerca començà la primavera de 2004 amb l'inici dels contactes per mitjà d'Internet amb els co-coordinadors del *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur*. Al llarg dels següents mesos es va tramitar la meua acceptació com a *Estudiante Huésped* al CIESAS (Unidad Sureste) i vaig redactar el primer esborrany del projecte. També en aquesta fase vaig iniciar les cerques de finançament per al treball de camp, presentant sol·licituds de beques per a la recerca a diverses institucions.

A la tardor del mateix any vaig iniciar les lectures que havien estat fruit de la primera recerca bibliogràfica i els primers visionats d'audiovisuals relacionats amb el tema d'investigació i afins.

A les darreries de 2004 vaig elaborar la primera planificació específica del treball de camp.

2005:

Entre gener i març vaig dur a terme la primera estada de treball de camp a San Cristóbal de las Casas. Durant el primer mes també es publicà, amb retard, la resolució dels ajuts de la

Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) del govern de Mèxic, que em concedí una beca per l'estada de recerca de dos mesos.

En aquesta primera etapa al terreny vaig iniciar el treball col·laboratiu a l'Àrea Audiovisual de la *Organización de Médicos Indígenas del Estado de Chiapas* (OMIECH) amb el videoasta Agripino Icó Bautista. Durant tres mesos vaig desenvolupar l'acompanyament i observació participant en algunes filmacions i reunions. També vaig poder iniciar converses i entrevistes amb més videoastes vinculats al PVIFS, així com amb altres comunicadors comunitaris.

Durant l'estada a San Cristóbal, i per la meva vinculació al CIESAS, també vaig desenvolupar un treball acadèmic (redacció i presentació d'informes de recerca), sota la supervisió de la Dra. Xochitl Leyva Solano, que eren, alhora, necessaris per al rendiment de comptes de la meva beca.

Durant la primavera de 2005, un cop a Barcelona, vaig redactar l'informe final per al CIESAS (que fou avaluat i comentat per diverses parts implicades en el tema d'investigació, tant acadèmics com membres d'organitzacions) i vaig iniciar la redacció de la memòria de tesina per a l'obtenció de la Suficiència Investigadora (DEA). En aquesta etapa, a més, vaig poder participar en activitats docents per compartir la meva experiència de camp amb estudiants d'antropologia de la UB, així com en grups de recerca tutoritzats dins el marc del programa de doctorat d'antropologia.

El mes de juny la tesina fou defensada i avaluada positivament amb un Excel·lent amb Matrícula d'Honor, davant d'un tribunal constituït per la Dra. Gemma Orobitg, el Dr. Andreu Viola i la Dra. Cristina Larrea.

Els darrers mesos de 2005 s'inicià l'activitat del Grup de Recerca sobre Cultures Indígenes i Afroamericanes (CINAF) dins el Departament d'Antropologia Social i Història d'Amèrica i Àfrica de la UB, del qual sóc membre. En aquesta mateixa època vaig iniciar la cerca de finançament per continuar el treball de camp l'any següent i vaig matricular la meva tesi doctoral.

2006:

La primera meitat de 2006 vaig dedicar-la a redactar el projecte de tesi, escriure articles relacionats amb el tema de recerca, impartir algunes classes a la UB i seguir amb la cerca de finançament. Finalment em fou concedida una beca MAE de l'*Agencia Española de Cooperación Internacional* per a l'estada de treball de camp. A partir d'aquí vaig començar a preparar la segona anada al terreny, més àmplia i ambiciosa.

L'agost de 2006 començà el segon viatge a Chiapas, ara com a *Investigadora Huésped* al Centro de Estudios Superiores sobre México y Centro América (CESMECA / UNICACH), sota la supervisió del Dr. Axel Köhler, co-coordinador del PVIFS.

Durant el final d'estiu i al llarg de la tardor i hivern vaig poder treballar en col·laboració amb el col·lectiu *Sna'ik – Centro de Comunicación Indígena*, de recent constitució, per a preparar un seminari de formació sobre audiovisuals. Aquesta associació era formada per comunicadors que havien estat formats al PVIFS (i que jo ja coneixia de l'anterior viatge) i altres. La meua arribada a San Cristóbal s'aprofità com a pretext per iniciar aquest seminari, que havia estat una demanda d'ells/es com a resposta a les meves invitacions a la col·laboració, fetes prèviament desde Barcelona.

El Seminari "Una Visión de los Medios Audiovisuales *desde y para* los Pueblos Indígenas" inicià el 4 de novembre i durà fins al mes d'abril de l'any següent, amb trobades setmanals.

En aquest context vaig poder establir contactes, entrevistar i acompanyar altres videoastes a diverses reunions, filmacions, projeccions... Es donaren diverses oportunitats de col·laboració (com la col·laboració amb les traduccions dels subtítols de la producció "La cumbre sagrada" de Mariano Estrada a l'anglès).

A la mateixa època (tardor-hivern 2006) se celebrà a San Cristóbal l'"Encuentro Imágenes, Memorias e Identidades Amerindias", amb la participació d'alguns/es dels protagonistes de la meua recerca, en la que se celebraren conferències, debats, projeccions, concerts... En paral·lel, vaig poder participar de les activitats acadèmiques del CIESAS-Sureste, com ara el Seminari Internacional Permanent, amb presentacions de l'estat de la qüestió de diverses recerques locals, com per exemple la de l'historiador Andrés Aubry. També els investigadors del CESMECA presentaven periòdicament les seves actualitzacions i vaig poder assistir, per exemple, a la de l'antropòloga Mercedes Olivera.

També vaig poder redactar la ressenya sobre el llibre "Collaborative Ethnography" de E.L. Lassiter, que fou acceptada a la revista "Liminar" i publicada el desembre de 2006.

2007:

Aquest fou el darrer any de recerca al terreny, ja que a principis d'abril vaig retornar a Barcelona definitivament.

En la darrera fase de treball de camp es continuaren donant les trobades setmanals en el marc del *Seminario*, que generaren diverses discussions informals i presentacions, per part meua, de qüestions relacionades amb la meua recerca. En el marc del *Seminario* també es

donaren diverses sortides per a realitzar "pràctiques" de les temàtiques treballades, com ara filmacions, participació a un ritual maia en una muntanya sagrada, etc.

Al llarg d'aquests primers mesos de 2007 vaig dur a terme les darreres entrevistes i acompanyaments, així com trobades i sortides informals amb els participants al meu projecte de recerca. En els darrers mesos de la recerca vaig poder reforçar una mica el meu coneixement del tsotsil, que havia sentit parlar quotidianament al llarg de la meva estada a Mèxic. Vaig prendre algunes classes particulars a una escola d'idiomes i també vaig desenvolupar unes trobades d'intercanvi idiomàtic amb una fotògrafa d'ètnia chamula, la Maruch Santiz, que m'ensenyava tsotsil mentre jo l'ajudava amb el seu anglès.

El març de 2007 fou un mes intens en quant a la difusió de l'estat de la meva recerca. Per una banda, vaig tenir l'oportunitat de coordinar una taula de treball sobre metodologia d'investigació col·laborativa en antropologia visual al Primer Congrés d'Antropologia Iberoamericana a l'Havana (Cuba). Després, vaig presentar l'estat de la meva recerca en el marc del consell d'investigadors del CESMECA, així com al Seminario Internacional Permanente del CIESAS. Finalment, a la sessió d'avaluació i cloenda del Seminari "Una Visión de los Medios Audiovisuales desde y para los Pueblos Indígenas", també es dedicà un espai a la meva recerca, on vaig poder compartir i discutir amb la majoria dels seus protagonistes, quins havien estat els resultats fins el moment.

Al llarg dels següents mesos de 2007 la principal tasca fou la sistematització de les dades obtingudes al llarg del treball de camp, transcripcions i comunicació per *e-mail* amb els videoastes, visionat de les filmacions...

Vaig poder participar de més activitats docents vinculades al CINAFA, al Màster d'Antropologia Visual de la UB, al Curs d'Extensió Universitària "Introducció a l'Antropologia Social del Món Contemporani", a l'assignatura de Tècniques d'Investigació de la Llicenciatura d'Antropologia... També fou acceptat per a la publicació el text "El video indígena en la conformación de las identidades en el México contemporáneo, el caso de Chiapas" dins l'*Anuario CESMECA 2006*, sempre en relació a la meva recerca doctoral.

Durant 2008 es dugué a terme la redacció d'aquesta memòria de tesi doctoral, ampliant les referències bibliogràfiques. Fins el 2011 es continuà la seva escriptura, fent un seguiment i actualitzant la situació del PVIFS i dels seus protagonistes.

ANNEX 2: TRANSCRIPCIÓ D'ENTREVISTES RELLEVANTS

a) Aquesta entrevista, realitzada al final de la recerca etnogràfica (març 2007), es dugué a terme amb el responsable d'un projecte de vídeo indígena de referència a Oaxaca, que havia sorgit de l'antic CVI de Oaxaca i que, a més, és una part important del CLACPI i ha organitzat el Festival internacional. L'entrevista fou revisada i corregida per l'informant posteriorment a la seva transcripció (com totes les que segueixen). Els indicadors numèrics són marques de temps de la gravació d'àudio. Els títols en negreta refereixen a la temàtica de la pregunta que disparava la resposta oberta de l'entrevistat. Les entrevistes incloses aquí s'han ordenat no cronològicament sinó seguint un fil argumental.

Contexto video indígena en Oaxaca

11:690:-39570

"Bueno, digamos que todo esto en términos de proyectos, de hecho, puedo hablarte de cómo yo sé que empezó desde antes que yo me involucré, no? Ha habido trabajos de video en comunidades autogestivas, que no tienen que ver con ningún tipo de proceso institucional. Que son los mejores. Desde los principios de los 80s, hay cierto conocimiento... Me gustaría investigarlo con más metodologías, cosas que gente me ha hablado, y que hay que corroborar todo esto que te voy a decir. Pero tengo entendido, que desde el principio de los 80s, posiblemente desde finales de los 70s, había gente en comunidades aquí que estaba grabando. Grabar quiere decir... alguien les prestaba una cámara, cuando las cámaras eran otra cosa. Empezaban a salir esas cámaras VHS que eran como así de grandes, te ponías al hombro la grabadora y la pila duraba una maravilla, porque eran 20 minutos y la cargabas 24 horas... Pero había amigos que yo conozco aquí en Oaxaca que iban con los dirigentes de organizaciones y, entre otras, cosas, les prestaban las cámaras y ellos grababan. Entonces por allá debe de haber algunos materiales bien interesantes. Ya con una visión propia de las cosas... de la vida comunitaria, del maíz. Procesos organizativos. Alguna de esas personas que hacían esto en comunidades estaban vinculadas a un proceso de lucha para defender los bosques, sus territorios de bosque aquí en Oaxaca porque había todo un proceso de que el gobierno federal estaba regalando concesiones de explotación de bosques comunitarios a empresas papeleras, a una empresa papelera aquí por el lado de Tuxtepec. Entonces las comunidades se organizaron para evitar la deforestación de sus pueblos. Y se inició todo un proceso de lucha. Y una de las cosas, no la principal para nada, era que sus dirigentes a veces usaban el video. Hay un compañero que es un dirigente, todavía, importante, indígena, aquí en Yalalag (...) que me plactica que en esos días, en esas fechas a principios de los 80s, llevaba películas, iba a las embajadas en México, era cine, en ese entonces, 16 mm, un proyecto de su comunidad. Y proyectaba películas. Él se acuerda entre risa y orgullo, que llevaba películas de la embajada de la República de China, de los campesinos trabajando, y causaba mucho impacto en su comunidad. Entonces había ya esa inquietud desde ese entonces. De pasar videos, de grabar cosas. Hubo una... en el proceso electoral del (yo fallo con las fechas, o sea, corrobora de antemano cualquier fecha que diga, inclusive de mi nacimiento), pero creo que fue el 82, tal vez fue el 88... pero el caso es que hay unas imágenes muy interesantes de cómo en esta comunidad alguien llega, es el día de votación, alguien llega y se roba la urna, y se va corriendo con la urna. Eso es una imagen que se conoció mucho, porque luego la gente que maneja video alternativo político la agarró, en este contexto de los fraudes electorales del país porque es contundente: una persona llega, se agarra la urna y se va corriendo. Y toda la gente alborotada, y las boletas volando por todos lados... Y él estaba con la cámara de video entonces grabando esto, porque sabía que había problemas con la cuestión electoral. Entonces, estamos hablando de, yo me atrevería

a decir que también eso sería como del 86 para atrás. Entonces ha habido este tipo de trabajos.

50:3024

Ahí hay también un grupo, que aparece también en los principios de 80s, también en la Sierra Norte, que es un grupo que como grupo no los conocí mucho, pero como individuos sí. En su comunidad era un grupo de maestros y promotores culturales que hacían videos muy en colaboración con la asamblea. Y trabajando con ellos. Y sacaron varios videos. Creo que el primer video editado, con todo eso proceso, que salió, creo que se llama 'Abriendo surco'. Otra vez principios de ochentas, por ahí. Es un video que de pronto también agarró mucho revuelo internacional. Yo sé si viajó a muchos festivales, y todo lo demás. Aquí sigue la gente que lo hizo. Su trabajo para finales de los 80s dejaron de trabajar video. Pero también es importante. Luego, en el 85 el INI de entonces organizó un taller en Oaxaca, en San Mateo del Mar, organizan un taller para mujeres, que forman parte de un grupo de tejedoras, mujeres huaves. Y empiezan a trabajar con Súper-8. Y hay toda una experiencia de un trabajo de capacitación con mujeres, que fueron unos cineastas desde México, que llegaron, Luís Lupone y Alberto Becerril. Y hacen esta experiencia de taller y de ahí salen 3 producciones. La que agarró mucho revuelo es la que se llama 'La vida de una familia Ikoot's' que la hizo Teófila Palafox y que digamos también es un antecedente en términos de una producción más sistematizada a partir de un taller que se hace en una comunidad. Fue un proceso muy concreto, se hizo ahí y se quedó.

69:4179

Yo también sé que por ahí del 86-87 una comunidad: Tamazulapam en la región mixe, agarra un transmisor de televisión que estaba abandonado por un proyecto de gobierno de televisión educativa a distancia. Estaba el transmisor ahí nomás sin usarse, se hace un acuerdo con la autoridad local y dicen 'pues agárrenlo, no?' Entonces era un grupo de jóvenes curiosos, experimentadores, y agarran el transmisor, se lo llevan a la Presidencia, ponen la antena y empiezan a transmitir cosas. Y como el principal autor de todo este proceso es maestro bilingüe, con mucha conciencia en la cuestión de la fortaleza de la cultura, la fortaleza de la lengua mixe, la educación, entonces orientan su programación y sus ideologías por ahí, no? Hacen un montón de cosas muy locas. Son jóvenes y hacen un montón de cosas pero es un experimento interesante. Y crea cierto impacto en la comunidad.

80:4831

Entonces estas son algunas de las cositas que se van dando. Por otro lado, en la región triqui, desde también mediados de 80s hay otro maestro triqui, Fausto Sandoval, que empieza, él tiene todo un concepto interesante, una persona muy inteligente. De como re-conceptualizar la cuestión de la educación para que sirva en las comunidades. Y de pronto agarra el video como una herramienta con la cual también puede experimentar. Entonces él de pronto también ha hecho cosas desde esos tiempos. Que por ahí andan, a ver si se pueden rescatar. De todo esto. Entonces uso estas experiencias, y ha habido otras experiencias en otras partes, para poner un contexto de que ya había procesos propios autogestivos funcionando antes de que el INI entrara en el proyecto de transferencia de medios. Lo digo porque siempre que leo algo sobre todo esto parece que el INI se lo inventó y se me hace injusto, porque realmente no se lo inventó, no nos lo inventamos, porque yo estuve en el inicio de ese proyecto también, pero más bien siempre ese proyecto, a sus inicios, quiso más bien apuntalar procesos ya existentes o desarrollar los que estaban latentes, no tanto como implementar un proyecto vertical institucional. Esa fue la intención

desde el inicio. Y siempre, inclusive entre los mismos funcionarios del INI, siempre se decía 'Oye, pero no se ha inventado nada, no?'

¿Estas primeras experiencias se consideraron video indígena, o es una categoría empleada por el INI?

13:16

Sí se habla de la política indigenista por supuesto. El término video indígena... si hablamos del concepto indígena en sí ya hablamos de un tema grande, no? Pero muchos pueblos ya con el curso de los años menos, pero el concepto indígena no es algo con lo que ellos se identificaban tanto. Y todavía, de manera conceptual, todavía no se identifican. O sea el concepto indígena es algo que les damos nosotros a los que son indígenas, para generalizar los 'otros'. Y ellos te dicen 'Yo no soy indígena, yo soy mixteco'. O 'Yo soy mixe'. O sea, la palabra indígena junta todos estos grupos que son los que nosotros jodimos pues, no, por decirlo de alguna manera. Y es un término que viene de acá. Por lo mismo video indígena, no? Entonces es algo claro, y a mi me pegó muy fuerte, de hecho, en los primeros talleres, de transferencia de medios, en el primer taller de transferencia de medios.... (...)

Uso del término 'video indígena'

02:165

La cuestión... estábamos en el primer taller de video indígena aquí, los indígenas aquí... y pues seguimos con eso... Un compañero que tomó el primer taller, Emilio Julián, nos hicimos muy amigos y después de un tiempo me dijo que él en ese taller se sintió profundamente insultado. Porque él no entendía al principio que estaban hablando de gente como él. Porque él nunca se consideró indígena, y no por cuestiones de ser políticamente correcto, sino que en su comunidad nunca hubo ningún discurso de identidad de ese tipo. Pero él simplemente,... para él ser indígena era muy denigrante, era como la palabra denigrante para referirse a ellos. Decía 'Yo no soy indígena, yo soy mixteco'. O sea, 'esa cuestión indígena, yo me sentí muy incómodo cuando todo el mundo, ustedes, los maestros, decían eres un indígena, no?' Y bueno, esto tiene que ver también con una cuestión de racismo, acá. La palabra indio acá se maneja de una manera bastante denigrante. Entonces, entre paréntesis, si quieres saber algo interesante de la cuestión de medios y el concepto indio de manera denigrante, me acaban de decir ahora en México que estuve que el sistema de metro en [Ciudad de] México pasó una publicidad. Creo que tenía que ver con la limpieza del metro y decía algo como 'Cuida no hagas basura en el metro para que apeste todo a Indios Verdes'. Indios Verdes es una estación del metro, era un jueguito con Indios Verdes, que una zona muy concurrida, muy... pero obviamente era que no huelas a indio. Por ahí va la cosa. Y me dijeron, ahora que estuve en México, de que un grupo de indígenas están demandando y imponiendo una demanda contra la gente del metro para no nada más que retire sino que paguen daños (...)

Inicio del Proyecto de Transferencia de Medios

23:1436

Pero bueno, el caso es que el concepto video indígena seguramente salió de otras partes de manera casi simultánea pero nosotros nos lo 'inventamos'. O sea, hablamos de los pueblos indígenas, se habla de un video, un video hecho por los pueblos originarios, entonces se habla de un video indígena. Eso fue como muy natural, ya dentro del ámbito también del INI y todo eso. Entonces era el nombre más obvio de darle a esta cosa que estábamos apenas consiguiendo tres, cuatro locos. Entonces, de ahí salió. O sea, la idea video indígena, como tú dices, no lo pensaron ni los mixes, ni los zapotecos ni los triquis... No sé si lo manejaban ellos, no creo, pero vino de acá y se volvió como el tema que se usó. Al mismo tiempo, no sé si por razones simultáneas o qué, digo, en Bolivia se maneja video indígena, en Ecuador,

también, en Colombia se maneja video indígena, o sea, creo que no fue una cosa nada más que salió de aquí, fue como la manera más común de presentarlo. Hay muchas contradicciones con ese concepto indígena. Porque son esas palabras que son tan presentes que los mismos pueblos lo asumen, no? (...) Pero bueno, entonces cuando tú hablas de un proceso dónde hay una conciencia... digo, la conciencia estaba de una manera u otra, no? Cuando inicia el Proyecto de Transferencia de Medios, al que me invitaron a iniciar con otros, eso fue en el 89, hubo una de las reflexiones que había es que el INI, desde años antes, venía trabajando cuestiones audiovisuales, más que nada en cine. Y empezó con video en esas fechas, de documentar a los pueblos. De documentar para cuestiones etnográficas más que nada. Entonces había grupos de filmación que habían salido a varias partes. Había una producción documental bastante importante que estaban sacando. Y con toda esta cuestión de la transferencia, que era una política que se estaba queriendo instalar en el INI de aquél entonces, no nada más el video, pero el todo, lo que sería una cuestión de manejos de recursos, otras cosas... Se maneja la idea de que, bueno, que sean también los pueblos indígenas que hagan sus propios documentales. ¿Para qué tiene que venir alguien de fuera a poner una visión externa cuando ellos serían los que deben definir lo que quieren poner frente a la pantalla, no?

Elección de los beneficiarios de la transferencia

50:3043

Entonces era una manera de decir, digamos, de la manera más burda, y aunque algunos lo que trataron de hacer al principio es que 'ellos hagan sus propios videos autoetnográficos', por decirlo así, sin pensar más bien todo este procedimiento de presión política, de espacios en los medios de comunicación, de fortalecimiento de comunidades. Eso todavía no estaba concebido mucho. Los que empezamos a trabajar eso lo entendimos por ahí, sin mucha elaboración intelectual, por lo menos no de mi parte. Era más bien la importancia de que ellos pudieran tener las cámaras en las manos y hacer lo que quisieran con ellas para rebasar este vacío de información, de conocimiento y de expresión, que había. Por ahí iba la inquietud por parte del equipo que estábamos construyendo el proyecto. Entonces nace en el 89 el proyecto. En el 90 se hace el primero de los cuatro talleres que se hicieron con Transferencia de Medios. Y se dio equipo a las comunidades. Había todo un proceso de selección que se fue refinando. Primero fue muy accidentado y por lo mismo también muy afortunado. Se mandaron como convocatorias a los centros coordinadores indigenistas. (...) Fue nacional. Y diciendo del proyecto y todo. Entonces se les invitó a las personas que trabajaban en el INI en cada lugar. Que sugirieran personas para enviar. Pero fue así muy poco pensado. Entonces la gente que llegaba era gente que no tenía ninguna consciencia, ninguna necesidad predeterminada de hacer video. Ni siquiera sabían qué se podía hacer con el video. Y hubo un elemento maleado paternalista dónde decían 'Bueno, nos va a tocar equipo, pues vamos, no? Para que nos toque.' O sea, el taller era el protocolo para tener este equipito, sin saber realmente para qué servía. Entonces llegaba gente y de pronto también con la desorganización típica del INI llegaban unos que luego no llegaban y trasvasaban por otros, y luego también de pronto había favores políticos que se debían y entonces mandaban a unos como para compensar algún movimiento ahí político. Ya sea turbio o ya sea para remendar algunos problemas de conflictos. Entonces se usaba de otra manera más con el fin de la comunicación. Entonces llegaban personas que muchas veces no tenían ni idea de lo que era el video, nunca habían agarrado una cámara. Y tal vez curiosidad, pero no más allá. En un caso muy particular, en Oaxaca había ciertos grupos que tenían que venir a ese taller, que se convocaron y todo y no llegaban. Y les dije a los de Oaxaca, les dije 'Oye, los de más cerca que están aquí...' Y se movieron, los buscaron y vieron que por distintas razones los que estaban ya apuntados no iban a llegar y buscaron otros. Y entre los que buscaron estaba Crisanto Manzano. No sé si lo conocen. Crisanto Manzano

había recién acabado de ser presidente municipal en un periodo muy estresante para la comunidad, además fue amenazado y todo lo demás. Y como que había gente dentro del INI, que además eran amigos míos, muy cercanos a él también, que era una persona muy capaz. Y le dijeron '¿Por qué no entras a un taller de video? Un poco para cambiar de aire, no? O sea, ya terminaste la presidencia, y ve a hacer otra cosa.' Una persona con mucha claridad de lo que quería hacer. También para su comunidad. Pero él nunca había escuchado la palabra video, no? No sabía que era video, y se reía, nos reíamos todavía porqué le dijeron video y él pensó que iba a aprender a hacer 'vidau'. Vidau en zapoteco es hacer niños (risas)... De risa, pues... 'Eso de hacer video, quién sabe, pero vamos...' Pues nos quedamos un ratito, nos dan de comer, nos dan un equipito que quién sabe pa' qué sirve...' Pues lo convencieron. En ese caso era casi un favor personal con él. Fue un resultado muy afortunado, porque Crisanto comprendió así inmediatamente la importancia de todo esto y dio como parte de su vida, no?

93:5621

Entonces, por eso digo que fue una cosa azarosa, a veces afortunada, puedo contaros historias no tan afortunadas dónde sucedieron otros problemas. Pero lo que quiero decir es que el proceso de selección metódico tal vez no hubiera sacado gente tan buena como Crisanto, y hubiera tal vez sacado algunos que parecían buenos que no lo eran. Entonces es una cosa muy azarosa. El caso es que sí ya reflexionamos mucho después del primer taller de cómo poder buscar gente que... tuviera más idea de a lo que le iba a entrar. Más o menos se resolvió, pero también había otras historias como un señor cora que vino desde Nayarit, que es un estado muy al Norte, de una comunidad que tuvo que caminar no sé cuantas horas. Un señor mayor, también. Llegar hasta Oaxaca también era toda una aventura para él, porque le mandaron a decir que tenía que ir a este taller, no? Entonces vino al taller y cuando vino empezamos a platicar y un señor muy interesante... pero al final nos dijo que iba a ser un taller para la porcicultura. Para la cría de marranos, y que él pensaba que iba a aprender a cuidar marranos...

14:17

Entonces él estaba bien tranquilo, dijo 'esto es maravilloso', se le abrió el horizonte a muchas cosas. Él no siguió haciendo video, hasta dónde yo sepa, pero también ahí la lección mía y nuestra, del grupo, fue 'Bueno, aunque no haga video agarra conciencia de los medios, no que, está también ese elemento que es importante. No es nada más hacer video sino que haya una conciencia de cómo manejar los medios existentes. Cómo interpretar y cómo saber lo que está pasando. Entonces él siento que agarró eso del taller. Porque sí le gustó, pero al final dijo 'Pues yo regreso a mis marranos'. Y bueno, esta es un poco la historia del INI, digamos desde las partes negativas, nosotros había gente que lo apoyaba mucho el proyecto y había una estrategia nuestra dónde para empezar quisimos aclarar que era un proyecto que no iba a funcionar para nada como un proyecto de comunicación social para la institución. Y tampoco que los realizadores iban a hacer videos para el INI. Algo que a algunos funcionarios nunca les pudo entrar en la cabeza, porque piensan que el INI es todo, y todo tiene que basarse en lo que el INI decide. Ni siquiera con malicia, solamente con miopía. (...)

Nacimiento de los CVIs

14:853

Es que luego se hicieron los centros de video indígena. Fue como una parte posterior del proyecto. El primer taller se hizo aquí en Oaxaca, en Tlacolula, pero se hizo con gente de Chiapas, de Veracruz, de ... varios estados. Pero físicamente se dio en Oaxaca, en el estado de Oaxaca, aquí como a 40 km. Se hicieron cuatro talleres de ese tipo. Y al final el cuarto

taller se inaugura lo que entonces se llamaba el Centro Nacional de Video Indígena, que fue en el 94. Que se hizo en Oaxaca, con la idea de poder atender a procesos de manera más cercana y más constante, también con la idea de quiénes estaban viéndose más beneficiados con este proyecto tan dirigido de dar talleres con gente que tiene el equipo. Porque vimos que había mucha gente interesada, que tenía su propio equipo, o maneras de conseguirlo, entonces querían hacer un poquito más que no fuera algo que venía desde México, puntualmente si se dan cosas, no? Entonces se llamó el Centro Nacional de Video Indígena, aquí en mayo del 94. Y posteriormente se abren otros centros. Deja de ser nacional y se abre otro centro en Michoacán y se abre otro centro en Hermosillo y otro en Mérida. Que por cierto parece que ahora los están cerrando todos en estos momentos. Entonces así, y ya se dejan de hacer esos talleres grandes y más bien se van haciendo talleres chiquitos en cada lugar, un taller de cada espacio y se sigue trabajando con el Programa de Transferencia de Medios. Si seguíamos con la historia, el Programa de Transferencia de Medios yo me desconecté de lo del INI en el 97, más o menos, dejé de ser director del Centro de Video y empecé yo con otros a formar lo que ahora es Ojo de Agua. No sé si ahora se sigue llamando Transferencia de Medios, creo que sí, pero los centros como que han perdido mucho la dinámica anterior y se han vuelto más institucionales, y creo que con menor visión a lo que se puede hacer con todo eso. Al grado de que ellos mismos no ven la justificación de que se mantenga. Fue un proyecto muy institucionalmente a contra corriente, digamos. Alguno nos acusan de arrogantes y tal vez tenga razón, pero nuestra idea era no asimilarnos a un proceso indigenista, pero más bien que sea un proceso dónde los proyectos de las comunidades sean los que se vean fortalecidos con la comunicación. Entonces nosotros nunca les decíamos 'Hay que hacer un video sobre tal cosa'. Más bien: 'Aquí están los talleres, díganos qué quieren hacer, les apoyamos. Pero ustedes son los de la idea, ustedes hacen los videos, los videos son de ustedes.' Que también esta cosa de la propiedad de los videos a veces era un problema hasta administrativo. Siempre que había un inventario dentro de los centros de video teníamos que cerrar con llave el closet dónde estaban todos los másters de los comunicadores indígenas, porque los querían inventariar como parte del INI. Y decíamos 'No, esos no'. Y más que no era malicia política, era inercia burocrática. Si está aquí es del INI. Y decíamos 'No, estos no son del INI'. Pero es que se hicieron aquí... 'No, los apoyamos a otros que los hicieron'. Y esto causó ciertas fricciones. Pero es que tiene que ser un video sobre el proyecto de ... tal cosa. Y dijimos 'No, ellos hacen los proyectos, que quieren hacer, les apoyamos, nosotros no vamos a decirles qué hacer'. Chocábamos por esas razones. Entonces en parte también el CVI de Oaxaca, especialmente, que lo diseñamos, con muchos errores, también, de diseño. Este... nuestra idea era que se transfiriera todo el centro. O sea, el proyecto inicial era que en el 94 se instalaba y parte del trabajo estratégico era conjuntar una organización de realizadores indígenas autónoma del INI, y que a esta organización se le diera el Centro de Video para que ellos la manejaran. (...)

Demanda zapatista de la transferencia de los CVIs y otras cuestiones sobre la transferencia
56:3413

Yo estuve en esos diálogos [San Andrés], sí. Estábamos... Exactamente que eso [demandas sobre transferencias en comunicación] lo hicimos nosotros, lo metimos ahí. Entonces este,... pero ya en ese entonces, que estamos hablando de los Diálogos que eran 97-98, yo empecé a entender que en Oaxaca por lo menos era muy difícil que funcionara bien. Hay muchas organizaciones que trabajan con la cuestión de comunicación pero no es un espacio, Oaxaca, dónde fácilmente se conglomeran las organizaciones de tal manera que puedan sustentar algo como un centro de video. Entonces entendí que eso no iba a pasar, y no porque el INI no quiso, sino porque las condiciones no se prestan para eso de manera social como se organizan aquí las cosas. Y lo menos que queríamos era ponerles un peso más a sus

procesos, darles un centro que requiere cierta infraestructura, cierto mantenimiento, y todo. Que además nace institucionalmente, entonces tiene un cierto tamaño, renta, equipo bastante sofisticado que compramos, y todo. Ni modo que les digamos 'Tienen que pagar la renta, como operador, y todo, y a ver cómo le hacen, adiós'. Se formó una organización al principio, que los realizadores formaron, se llamaba la OMVIAC, Organización Mexicana de Videoastas Indígenas AC. Y hicimos una especie de gran congreso dónde llegó mucha gente. De hecho, yo era, cómo que estaba diciendo 'Vamos despacito', y ellos 'No, no, ya, vamos a hacerlo, ...' La registramos, la dimos de alta, tratamos de mantener ciertas reuniones para sostenerla pero desde ahí empezó a hacerse claro que era muy difícil... Inclusive logísticamente, la cosa nacional, geográfica, es muy difícil, no? Había mucho ánimo en ese momento y se quiso hacer, pero no cuajó. Pero cada quién de una manera u otra... muchos, no todos, siguieron trabajando. A veces de manera muy puntual, muy intermitente, pero han seguido trabajando. Pero no para formar esta organización que finalmente no tenía un fin tan claro qué iba a beneficiar y a aportar a procesos propios. Entonces por su propia dinámica o falta de ella se quedó estancada la OMVIAC. Pero bueno, está el CVI que sigue trabajando, fortaleciendo, talleres, difundiendo videos, asesorando producciones, buscando financiamiento para los productores, cuando se pudo... Básicamente tratando de meterle fertilizante a este cultivo de comunicación indígena. También tratamos de darle mucha presencia a los videos. Este le agarró más reconocimiento México en cuestiones de video indígena en festivales...

Paso del INI a Ojo de Agua

84:5060

Entonces de ahí se armó todo esto. Al final, ahora sí hablo así más a título personal, sentía que lo del CVI iba bien pero ya me estaba peleando mucho con los del INI. Y me di cuenta un día de que era una pelea no muy sana para nadie, sino que era más bien... Eran como situaciones dónde los del INI, no todos los del INI, habían los que me apoyaban, quienes comprendían y trataban de protegernos de otros que tenían otras intenciones o falta de intenciones... Más bien querían hacer otra cosa, simplemente no les gustaba la autonomía que manejábamos. Y pensé 'Bueno, eso no es sano para nadie, mejor me hago a un lado y también me pongo a producir videos por mi mismo.' Porque el CVI también de inicio dijimos no vamos a producir nosotros, los que producen son los propios indígenas. O los realizadores indígenas. No vamos a decir 'Va a producir tal cosa y la línea más bien...' Pero de pronto había ganas de producir también. Somos realizadores también y tú si vienes y vas a comunidades... Y entonces es cuando yo me salí en el 97, hubo una transición muy larga, entre que oficialmente se reconociera mi salida y la entrada de JJ, JJ estuvo de director un rato también ahí. Y mientras se fue consolidando lo que es Ojo de Agua. Muchas de las personas que estamos en Ojo de Agua de alguna manera nos encontramos y colaboramos en ese espacio del Centro de Video de Oaxaca... T (...) estaba ahí, C también se acercaba ahí, Cb trabajaba de voluntario, en fin. entonces de ahí empezamos a concebir lo que pudiera ser Ojo de Agua. Incluso ya dentro del espacio del centro de Video habíamos también hecho ciertas iniciativas y ciertas cosas y le dábamos nombres como 'Colectivo', no? Un poquito al margen del CVI. Se llamaba 'Objetivo Común (...)', había otros nombres que ahora no me acuerdo. Y al final pues es lo que ahora es Ojo de Agua.

107:6441:-385148

Entonces empezamos como Ojo de Agua con la idea de continuar un poquito con lo mismo pero con una apertura, sin tantas restricciones y poder trazar como planes de trabajo nuestros pero sin un quinto, pensando que el dinero era lo de menos. Llega por si solo. Y pues no. Entonces hubo muchos problemas de cómo mantener esto, y muchas discusiones de nosotros, a veces también distintas interpretaciones de lo mismo, que causaron algunas

fricciones por ahí. No fuertes, que es lo bueno. Siempre hemos sido un grupo de mucho diálogo. Tomamos decisiones juntos y eso ha ayudado mucho. Y eso, de pronto, tuvo un proceso dónde por muchos años Ojo de Agua ha sobrevivido haciendo trabajos. Trabajos como alguien nos pide una producción y la hacemos. Siempre hemos revisado la validez de la producción para los pueblos indígenas, y la utilidad, no hacemos cualquier cosa. Eran cosas que apuntaba nuestra visión. Y así nos mantuvimos pero muy precariamente, muy muy precariamente. Pero sí hicimos unas cositas, anduvimos un buen tiempo, a veces con más estabilidad, a veces con menos, económica, y bueno, ahora, hasta cuando empezamos a hablar, que empieza lo del Festival y todo eso, dónde empezamos de manera más contundente a manejar un financiamiento con forma, no nada más alguien que nos contrata para hacer un video y con lo que sobra de dinero pagamos la renta y a ver si compramos un poco de equipo y hacemos un tallercito si se puede. Más bien es financiamiento dirigido al proyecto de Ojo de Agua, que cambia mucho las cosas. entonces eso nos ha abierto un poco más el panorama y el mismo Festival creo que nos dió un poco más de visibilidad y entonces la idea ahora es manejarlo un poco más por ahí y hacer proyectos que nosotros definamos con los que les ayudamos a hacerlo. Que sean proyectos que tengan que ver con producir, con capacitar y con difundir la comunicación indígena, yendo un poco más allá del video, no? De alguna manera ya el CVI en sí tenía un cierto reconocimiento y respeto de las organizaciones. Nos veían como algo un poco distinto al resto del INI. Que a veces nos metía en problemas. Me acuerdo una vez que llegó el embajador, no llegó el Ministro de Asuntos Indígenas Canadiense, que era una persona bastante digamos de lucha... por ser un diplomático era interesante su posición y su postura muy declarada. Entonces se organizaron con él distintas reuniones. De gobierno y no de gobierno. Entonces, de pronto, aparece la lista de invitación al Centro de Video Indígena en las no gubernamentales. Yo ni sabía que era así. Fuimos a la reunión y todo y el jefe del INI me regaña, diciendo '¿Qué estás haciendo en esa reunión, si tu eres de gobierno?' 'Yo no sabía, a mi me invitaron, y no sabía que era así'. Pero es un ejemplo de cómo nos veían así. De pronto había grupos que decían: 'No trabajamos con el gobierno pero sí trabajamos con el CVI'. Muy en chiquito, no es una declaración así en abierto porque nosotros lo que hacíamos era poquito, pero sí nos veíamos de manera muy distinta.

La relación con las organizaciones sociales

141:8463:-507554

El Centro de Video agarró mucha credibilidad porque coincide su creación con el levantamiento zapatista. Entonces de pronto nosotros veíamos mucha necesidad de pasar información sobre qué estaba pasando, que era una cosa todavía un poco tabú en esos tiempos de los 94... O sea, hablar del Subcomandante Marcos, zapatistas, era todavía con cuidado... O sea, las radios del INI tenían prohibido hablar del asunto. La palabra autonomía era casi subversiva y nosotros pues la manejábamos, sacábamos los videos del Canal 6 de Julio, los que podíamos tener... y en comunidades pasábamos los videos de los zapatistas. Y la gente estaba muy agradecida porque decían 'Qué bueno que finalmente sabemos qué está pasando en Chiapas. Porque no hay ningún otro medio que nos informe.' Y ahí empezó. Entonces organizaciones se acercaban a nosotros 'Oye, tenemos este problema y queremos que...' y 'Pues órale, ahí les ayudamos'. Y entonces como que sí agarró esta especie de credibilidad dónde sí teníamos otro tipo de relación con las organizaciones que la oficial-institucional. Que también causaba cierto ruido. Ruido que se comprende, porque si hay una línea institucional y de pronto estos locos van por otro lado haciendo otra cosa, a veces en contra del INI, pues espérate, no? Pero la cuestión de los zapatistas ayudó a impulsar todo esto. Me acuerdo claramente que una vez nos obligaron a hacer un video de un Foro que hizo el INI, y entonces dijimos 'Bueno...' Alguien había grabado y hay que editarlo para difundirlo en comunidades.... Y entonces pues fue una cosa muy loca porque interrumpió un

montón de actividades: llegaron gente de varios países, tuvimos que llevarles a conocer a gente, organizadores, tuve que parar todo y gente que vino aquí a conocernos porque querían este videíto... El que lo grabó no tenía ni idea. Era justamente sobre la cuestión de la autonomía y todo esto. La verdad yo vi el material y vi que era un material valioso, aunque el que lo grabó no tenía ni idea, 'No es que agarramos...' El que hizo ese video se fue a dormir, yo me quede toda la noche editándolo y creo que quedó bastante bueno, la verdad, pero era la primera vez que se hablaba de la palabra autonomía en el INI. Eso hablamos del 95. Y nosotros ya lo estábamos manejando desde antes. Por eso, los conceptos los comprendía y los empleados del INI que hacían comunicación no sabían. Y decían 'Es que ese señor es importante... porque mira...' Te digo, finalmente se durmió y le armé su video, le quedó muy bien, y hasta lo usamos nosotros para difundirlo después. Pero era algo que tenía mucho miedo el INI de cómo entrarle a toda esta cuestión. Al grado que hasta pusieron aparatitos en sus transmisores de radio dónde pueden ellos a control remoto apagar sus transmisores si algo sucede. Y a partir de entonces siguen ahí las cajitas negras imposibles de desconectar. Y no sé dónde alguien tiene una especie de control remoto y puede apagar un transmisor. Porque tienen miedo de que lo pasó en Las Margaritas, en Chiapas, y que tomaron la radio del INI y se hicieron comunicando... de lucha, y entonces que ellos puedan, así de sencillo, apagarlo. Están monitoreando todo el tiempo las situaciones, y todo. Hay reglas, de lo que pueden decir... Esto de los zapatistas ya es otra cosa, después de tantos años ya se ha vuelto una cosa mucho más aceptada, hasta ya rebasó la moda. Pero sí pueden con otras cosas. Entonces pues eso hizo esta relación distinta con las comunidades.

181:10867

Entonces cuando ya empezamos con Ojo de Agua nosotros teníamos como ya la amistad, cariño, solidaridad y colaboración con las organizaciones y eso era, la gente venía con nosotros a trabajar. De hecho pensaban que éramos todavía el CVI... Todavía ahora algunos dicen el Centro de Video Indígena cuando se refieren a nosotros. Pero la idea no es tanto llevarnos el proyecto pero transformarlo y hacerlo algo más abierto. También había un asunto que para mí era inevitable y era claro que si realmente queríamos hablar de una transferencia de medios, no puede partir del gobierno, no puede ser sostenida por el gobierno. Tiene que, de alguna manera, salir aunque sea del espacio civil, ahí tal vez se pueda hacer algo, pero dentro del gobierno difícilmente se haga. Entonces eso y otros factores fueron los que formaron Ojo de Agua y, te digo, empezamos así luchando mucho para sobrevivir pero al final somos un grupo como muy unido, hay mucha confianza entre nosotros, y hemos visto otros grupos que tratan de hacer cosas de comunicación alternativa en Oaxaca y terminan peleándose, y terminan... hemos tenido la gran fortuna nosotros de poder resolver los problemas entre nosotros y tener la confianza de saber que todos caminamos... Con distintos estilos y todo, y caminamos el mismo rumbo.

Producciones de Ojo de Agua

02:150

98, formalmente se inicia [Ojo de Agua].

06:367

Sí, con esta idea que siempre hemos tenido de que queremos que sea la voz de los pueblos indígenas que manifieste, no una imposición, de otra parte, inclusive nuestra. Entonces siempre tratamos de hacer un diálogo con la gente, cuando se pueda. Ha habido videos que son más institucionales o que otra ONG quiere hacerlo. Ahí nos valemos del diálogo que han tenido ellos con las comunidades. Pero tal vez el ejemplo más claro en términos de producción y como hemos querido trabajar, tiene que ver con una serie de televisión con la que colaboramos, con la SEP, la Secretaría de Educación Pública, a través de una productora

independiente. Que gente que conocimos en Transferencia de Medios, trabaja también en ese proyecto desde la Ciudad de México. Y bueno, sale este proyecto que él gestiona, por cierto es catalán... y él gestiona un proyecto que se llama 'Los Pueblos de México'. Que básicamente lo que quiere hacer es como una especie de pequeño programita de 12 minutos de cada pueblo indígena del país. La idea era un poco más entre etnográfica, cultural, tranquilita, y nosotros --un poquito declarado un poquito no tanto-- decidimos hacerlo pero respetando las necesidades de una serie de televisión, que tiene que tener cierta estructura, o cierto tipo de público... Pero sí tratar de que sean los mensajes de los pueblos o lo que los pueblos quieren comunicar lo que se pone ahí. Entonces nosotros ya entendiendo cómo era la estructura de la serie, hemos ido a las comunidades. Igual y sigue un poco más el proyecto de la serie y platicamos con ellos. Escogemos ciertos pueblos. Es que la serie es como una especie de colección. Hay un video sobre los mixtecos, un video sobre los zapotecos... hay ciertas excepciones pero no aceptan mucho si le proponemos hacer un video sobre los mixtecos si hicimos uno anteriormente, aunque sea otro tema, otra región... Piensan en pueblos de esa manera como digamos grupos lingüísticos grandes.

28:1727

Entonces, con variaciones, pero la cosa es que, de pronto proponemos ideas, sabiendo que por ejemplo hay un proceso de que hay unas personas que están trabajando una cuestión de más equidad de género en la comunidad huave. Entonces vamos ahí, platicamos con ellos, les proponemos 'Mire, es una serie de televisión, en ámbito nacional, latinoamericano inclusive, en Televisa lo están pasando y todo. Pero tenemos esta idea nosotros. ¿Cómo la ven? Pero discútanla y lo trabajamos juntos...' Y hay limitaciones: son nada más 12 minutos, son 3 o 4 días de producción máximo, consecutivos, no podemos estar juntos un proceso así, largo, de hacer cosas, y tenemos que definir fechas muy con anterioridad, de planear todo desde antes,... O sea, es mucha exigencia para ellos también. Y la verdad es que en casi todos los casos la gente se interesa muchísimo. Aunque es mucho trabajo para ellos y de pronto hasta implica falsificar ciertas cosas para que se vean bien en la cámara, ellos dicen 'Adelante'. Lo proponen ellos, en muchos casos. Al grado que hasta rituales, a veces, dicen, 'Mira, queremos que se vea este ritual porque es muy importante. La cosa es que la fecha no coincide, No importa. Este es nuestro problema, no te preocupes. Pero si tú vienes tal día lo preparamos para que se grabe, porque queremos que se conozca.' Y no como la Guelaguetza, una cosa bonita y folklórica, porque ahí siempre hay un sentido más profundo. Entonces nuestra idea es trabajar con ellos así. Y de pronto también meter algunas cosas políticas de lucha, que tanto ellos que nosotros pensamos que es importante conocer, como la policía comunitaria, la lucha contra una presa, la historia de una lucha en dónde ganaron, lograron que se detuviera un megaproyecto de una presa en Guerrero. Eso sufrió un cierto tipo de censura. Dónde no quisieron pasarlos. Les encantaron los videos pero les dió miedo. Pero la idea es que se ponen con un contexto cultural también. Por ejemplo si se habla de la cuestión del problema de cómo ellos hicieron que la presa no se construyera... Se habla también de la importancia del territorio, metimos cuestiones artesanales con el barro, de ahí usamos el pretexto de barro para hablar de la tierra,... 'Ese barro nada más se consigue aquí... si nos inundan ya no podemos trabajar en otra parte...' Se muestra como trabajan el barro, metemos su música... De hecho se hace más interesante. Entonces, a través de lo cultural supuestamente más inerte se pueden meter mensajes políticos que ellos quieren meter. Y eso lo platicamos con ellos muy claramente. Les dijimos: 'Si tú pones el puño en el aire y dices '¡Pinche mal gobierno!', no lo van a pasar. Entonces pensemos una manera más suavcita de decir lo mismo y que sí se pueda decir'. Entonces ahí ha sido un trabajo interesante. Y lo más interesante, te digo, es que ellos quieren que se haga, no? Porque si lo hacemos como Ojo de Agua, sin la SEP de por medio, diríamos 'Vamos a darle duro y vamos a darle con todo!' Pero aquí pensemos estratégicamente: si lo hace Ojo de Agua, se hacen

veinte copias de video y lo van a ver 300 personas, muchos en el extranjero... Esto es televisión nacional! Entonces, sí es importante, le entramos, no?

63:3783

Y entonces hacen de todo y mandan gente de lejos a venir a tocar la guitarra, y el otro aquí, y hacen las producciones que es 'Guau!', hasta pena, da! Y claro, dicen, 12 minutos es poquito, pero ni modo, no! Y entonces hay una necesidad, sentimos de que las comunidades se vean incluidas en todo este diálogo nacional que se está dando, no? Y en el momento que sienten que hay una intención de que sea su mensaje y no el impuesto que se pone en la pantalla, dicen 'Adelante!'. Y buscamos formas de que en esa serie los videos les sirvan a ellos también. Digamos, este de la presa, me acabo de enterar hace poco, ese lo hice hace varios años, en el 2002 lo hice. Pero me acabo de encontrar con alguien que estuvo involucrado en la lucha de la presa, que ahora está en la Cámara de Diputados. No es diputado pero trabaja en la Cámara de Diputados. Y me dijo, '¿Sabes qué? Acabamos de pasar los videos en Ginebra, en el encuentro nosequé, y sé que se pasó en Nueva York...' Y entonces me parece muy bien, porque le decía yo a ellos eso: 'Usen el video, pueden vender sus productos, pueden dar a conocer su organización, pueden levantar conciencias sobre algún tipo de lucha, pueden inclusive simplemente dar a conocer que la cultura es importante... Pero úsenlo ustedes también.' Entonces tratamos de que los dos usos se manejen. Entonces ahí la idea... es otra idea de como queremos trabajar. A veces va mejor, a veces no tanto, pero esa es un poco la intención, la idea es que las producciones que hagamos que les sirvan a ellos de una manera o de otra. Ya sea físicamente que el video lo puedan utilizar o que se conozca por otros que les apoyen a ellos. Hemos hecho videos que han salido en la televisión, también, dónde... J hizo uno, por ejemplo aquí en la Sierra Norte, dónde de pronto los migrantes en Estados Unidos se enteran que está el video porque se ve por un canal de cable, no sé como, hasta allá. Y les encanta, y llaman a sus hijos para que lo vean, y dicen 'Qué bueno', no? O sea, también eso del fortalecimiento cultural es interesante, no? Por ahí va la intención de la producción.

84:5043

Entonces, digamos cuando producimos queremos lograr ese impacto. Y a veces cuando trabajamos con cuestiones de Gobierno, existe siempre esta especie de contracorriente que hay que ver cómo, sin causar conflictos, ver cómo resolverlo y nos sale a veces, y algunas veces no tanto... (...)

Perfil de los videoastas con quiénes trabajan?

107:6469

Hay de todo. Es difícil hacer un perfil común. No sé si has visto un video que se llama 'Historias verdaderas'. (...) En ese video aparecen... lo hicimos justamente para dar a conocer qué es el video indígena... Y hay cuatro realizadores que están entrevistados ahí. Está Crisanto Manzano, está Fabiola Gervasio, está M.E. y el difunto de Michoacán.... Valente Soto. Te puedo hacer un perfil de cada uno como personas completamente distintas. O sea, por ejemplo, Crisanto, campesino, productor de café, ha leído algunas cosas de manera autodidacta. Creo que no terminó la Primaria. Pero con un respeto en su comunidad por ser persona caracterizada, hizo todos los cargos, muy apegado a la cultura, a la tradición de su comunidad. Y fue Presidente Municipal y vino a hacer video. Y ahora lo que él hace, por ejemplo, este video muy grande que se llama Guia To'ó, que hizo en el 99, que ha viajado por todos lados. Fue su última producción así postproducida. Hablamos de 1999. Ha estado grabando cositas, anda pensando en otro proyecto más grande, muy ambicioso. Y hace sus grabaciones por ahí. Pero a veces no toca la cámara en muchos meses o en años. Él ha acumulado grabaciones que ha hecho, tiene más de mil horas grabadas de lo que ha hecho

en su comunidad, ha recolectado videos de otras partes que, en su tiempo, también difundía. Hoy ya lo hace menos porque hay conflictos en su comunidad, desde hace unos años que le ha bajado porque le han amenazado hasta eso. Pero por ahí sigue haciendo sus cosas y todo lo demás.

21:1300

M.E. está en Chiapas, con la Xin'ich', lo conoces? (...) Pues M.E. es otro perfil, no? M.E. empezó con su organización de base cuando tenía 12 años. Fue activo de muy muy joven. Llega... él es de los talleres de Transferencia de Medios, igual que Crisanto. Muy jovencito llegó, y me acuerdo que una cosa que digo que a él le da pena es que cuando empezaban a hacer sus ejercicios, era una cosa bastante común, pero él especialmente hacia películas que imitaban las películas mexicanas comerciales. Yo le decía 'Bueno, nadie te prohíbe que lo hagas, pero piensa que si ya están hechas, para qué haces lo mismo? ¿Por qué no piensas en hacer otro tipo de cosas y demás...?' Como que entendía pero le gustaba... hasta le ponía créditos como de una empresa 'Mexfilms presenta...' y novio y novia que se conocen, ahí, y cosas como... Y ahora mira lo que hace... Y bueno, es una persona 1000% comprometida con su organización y su región y ve el video como la forma en que él hace su trabajo. Y a ver quién lo para. Muy arraigado a su comunidad. Sus trabajos han salido pero su gran preocupación es hacia adentro. Proyecta videos todo el tiempo. Se mueve, va, viene, hace cosas... Y muy respetado por lo que está haciendo allá.

35:2158

Fabiola Gervasio es una muchacha que trabaja en una organización no gubernamental de base en el Istmo. Empezó con la UCIZONI, con la comisión de mujeres, la comisión de mujeres se pelea con la UCIZONI, se vuelve autónoma y forman una organización que se llama Nääxwiin y en Nääxwiin hacen trabajo como de derechos de la mujer indígena. Y a partir de esa organización hacen tres-cuatro videítos, y Fabiola es la que los hace con ellos. Entonces esa es un poco su formación, a través de una organización de base, digamos, chiquita, y con la cuestión de las mujeres es el programa institucional es dar a conocer ciertos aspectos de denuncia, concientizar a las mujeres, entonces por ahí entra su trabajo...

59:06

Ahora Fabiola, desde hace como 4 ó 5 años decidió ser maestra, está dando clases, tiene muchas ganas de incorporar el video en su trabajo de escuela, pero no ha hecho video durante muchos años. Los que hacen video ahora, tal vez M.E. como excepción... no es muy frecuente... Entonces es gente que hace otras cosas y el video es una de ellas. En el caso de M.E., M.E. como que digamos su cargo en la organización es la cuestión de comunicación, entonces como que ahí tiene una infraestructura allá hecha para eso. Que la logró casi toda él... Sí le apoyan ahí pero tuvo una beca, con la beca consiguió equipo y es con el equipo que sigue trabajando. O sea, sí le meten lana y todo, la organización, pero básicamente él también ha armado toda la infraestructura y le dan toda la cancha para hacerlo. Entonces son tres perfiles que estamos mirando, no?

09:599

Otro podría ser Dante Cerano, en Michoacán, que es un genio talentosísimo, irreverente, y él es... él yo lo veo como un artista muy talentoso y usa el video para expresar sus inquietudes personales, tanto de contenido cómo formales... Pero con todo un compromiso cultural muy muy bien planteado. Y retando a su propia gente a cómo reconcebir su propia cultura, especialmente con los jóvenes. Y él es maestro. Él es un maestro bilingüe, que ahora creo que no está dando clases, más bien creo que está en cuestión administrativa, y también viaja por todos lados. Básicamente es un maestro indígena purépecha y artista. Entonces

varía mucho. Y tampoco... a mi me gustaría ver más actividad de video indígena, pero creo que cada quién tiene que sacar su dinámica y su forma. Y la idea es estimular y propiciar espacios para que lo sigan haciendo.

¿Mujeres videoastas?

01:97

Hay muy pocas y las que hay son aún menos productivas. Tienen más cosas que hacer, y hay una contradicción ahí muy interesante: tienen cosas que hacer, tienen no siempre un apoyo comunitario para hacer cosas, y hay otra cosa que es interesante, que es que estas preguntas siempre vienen de afuera. Preguntando la cuestión de la mujer que se expresa, y entonces, las pocas mujeres que hay, y aunque no estén todavía bien encaminadas a la cuestión de ser realizadoras, ya se agarran ya se presentan ante el mundo como 'las realizadoras indígenas'. Entonces ha habido experiencias, yo también he cometido algunos errores ahí, porque también me interesa mucho que las mujeres trabajen esto, de empujar demasiado, a veces es contraproducente. Y hay un caso especial dónde me arrepiento mucho de haberlo hecho porque en lugar de ayudarla yo y otros la hicimos que nos mandara a la fregada y ya no quiso hacer más videos. Es una mujer que está aquí en un pueblo en Oaxaca. Que ella y otra mujer, una por tener hijos y todo se tuvo que salir, pero las dos hicieron unos videos interesantes hace ya varios años. Y entonces obviamente video hecho por mujeres o procesos organizativos, aunque no tocan la cuestión de género, fíjate qué interesante, pero... porque no iba por ahí su formación. Pues los videos son interesantes y entonces esta mujer, M, siempre le ayudamos mucho para hacer sus videos, y de pronto llega la invitación para ir a Nueva York, para ir a Madrid, aquí y allá... Y a ella nunca le ha gustado mucho viajar, pero yo y el dirigente de su organización insistíamos, que eso vas a aprender muchas cosas, es importante llevar esos videos a otros lados... E iba porque le pedíamos que fuera. Pero me acuerdo que hace como 3, 4 años, en Nueva York, yo fui con ella a una cosa, a un festival, y ya ella se despedía porque iba a regresar. La pasó bien, la vi contenta y todo. Y cuando nos despedimos, yo me quedaba unos días más, le dije: 'Oye, cómo te fue, porque sé que no querías venir a esto...?' Y me dijo: 'La pasé bien pero ya es el último viaje. Ya no voy a hacer más.' Y ya sacó una beca de la Rockefeller, se consiguió una cámara que usó muy poquito, de hecho ya la organización me envió la cámara porque estaba ahí nada más... Y yo siento que si la hubiéramos dejado en paz se hubiera desarrollado a su ritmo, de otra manera, pero es eso de que el teléfono suena y dice 'Oye, tenemos aquí una exposición en Estados Unidos y nos interesa mucho que una mujer indígena venga a platicar...' Es muy inteligente la chava, además, y sabe, y se expresa bien, y tiene una claridad muy fuerte. Y ahora está haciendo trabajo de base, ahí. No con el video, con mujeres, trabajando con mujeres, de pláticas, de cuestiones de salud, de cuestiones de equidad de género... Muy en su ritmo y muy a su modo, como ella quiere hacerlo, y ya. Y sí, pues yo hasta me disculpé con ella diciéndole 'Perdón', pero tiene esta expectativa externa, no? De la mujer indígena que hace video. Que además es exótico. Entonces, mujeres que hacen video ahora, hay una mujer que está agarrando mucha presencia en los medios, se llama Esperanza Molina, está en Sonora, es yaqui. Está trabajando cosas, es bien fuerte, y es encantadora ante los medios. Hace tentar mucho en términos de lo que se hace con el video. Y de pronto va a salir cosas. Pon Esperanza Molina en el Google y van a aparecer cosas de ella.

39:2387

Fabiola, te digo, la que hizo el video de 'Eso viene sucediendo' y otros, con su organización en el Istmo. No la he visto en mucho tiempo, pero sé que está embarazada, está muy contenta con la cosa de la escuela, sé que sigue inquieta con hacer que el video entre en su vida, todavía, porque es importante, pero todavía no encuentra dónde. Y te digo, yo ya

decidí... sí le digo cosas y demás, pero no voy a decirle 'Apúrate porque la fundación tal quiere un video porque lo va a presentar nosé donde...' O más bien 'Ahí tú, buena suerte, aquí estamos,...'

46:2774

Hay otra mujer joven, ella sí tiene mucho potencial, ella estudió comunicación, ella es zapoteca del Istmo, también. Y vamos a empezar a hacer talleres en esa región. (...) Se llama Mari Cruz, ella creo que puede hacer cosas interesantes.

Crterios selección video indígena en el Festival

02:170

Aquí, cuando empezamos a planear el octavo festival, lo hablamos mucho, porque sí queríamos que fuera muy claro qué tipo de videos buscábamos en la convocatoria. Y que la gente tuviera claro cuáles sí y cuáles no. O sea, lo más natural que uno pensaría es que fueran videos hechos por indígenas, no? Pero nosotros hemos manejado otro criterio también. Porque, digamos, yo no soy indígena, y mis videos han participado de muchos festivales de video indígena, entonces empezamos a discutir ahí muchas cosas. También pensamos que queríamos salirnos de un encaje demasiado racista. Hay toda una discusión entorno al video indígena de que...

01:62

hay mucha gente que maneja cosas de festivales y demás que critica muy fuertemente los festivales de video indígena o las categorías de video indígena en un festival. ¿Por qué poner en un *ghetto* al video indígena? dicen ellos. Y tiene razón. Hay un argumento a favor de todo eso, y es porqué si pensamos en grupos que están marginados en muchos sentidos hay que darles un cierto empuje para que no lo sean tanto. O sea, ¿por qué un video indígena no puede entrar en la categoría de documentales en un festival normal? O de ficción, o de experimental... ¿Por qué tiene que ser indígena como aparte, no? Y lo hablaba en un plan no de celo sino también de respetar a los pueblos indígenas también, no? Pero claro entramos en toda esta discusión entre integración y diversidad y... que es muy complicado. Entonces también veíamos a los pueblos, a toda la cuestión de medios en Estados Unidos y Canadá, dónde sí es una cuestión indígena que hasta va por sangre o sea te analizan la sangre y si eres un octavo cherokee o tienes una cuarta parte hopi o si tu tatarabuelo fue nosequé... Que aquí nos reímos de eso, no enfrente a ellos porque nos golpean, pero sí es muy... se nos hace un poco ridículo, porque además vemos aquí en México, como en todos lados, vemos gente que puede ser genéticamente indígena pero actitud, cultura, conocimiento... no es que sea mejor o peor, pero está desvinculado a su origen. Entonces dices 'No se vale'. Inclusive algunos de estos festivales hemos visto gente que son indígenas porque dicen que son... su tatarabuelo fue aymara y participan en esos festivales y ves videos que se ve luego luego que es una visión desvinculada a lo indígena, no? Ha habido gente que son indígenas que han hecho inclusive largometrajes comerciales dónde ni tocan el tema, pero como son indígenas entran en esa categoría. Y pensamos: eso tampoco se vale. Entonces lo volteamos más bien a la cuestión no nada más del contenido pero la intención del contenido. Entonces rebotamos esta cosa que te decía antes del mensaje y de la voz de los pueblos expresado a través del medio. Entonces, más que quién esta atrás de la cámara, si es o no es indígena, es si hay un compromiso de que el mensaje contenido en el video venga de los pueblos indígenas de manera más o menos directa. Y que haya un compromiso de hacer algo para los pueblos indígenas de manera constructiva con lo que se está haciendo. Entonces por ahí va eso.

27:1626

Y de pronto digamos que es algo que intuitivamente lo manejábamos, pero que fue la primera vez que lo pusimos como en texto para hacerlo claro. Y de alguna manera también lo abre... se ve más inclusivo pero pone a un lado cuestiones institucionales, cuestiones folklóricas, cuestiones que exotizan a los pueblos indígenas o que los vuelve como bonitos, que los romantiza, pues. Entonces eso ya tal vez puede ser más objetivo y tuvimos un par de roces con los realizadores. Uno especialmente que hizo un video en Oaxaca, que ... no decir nombres pero yo vi el video y pensé 'Está súper bien realizado, fotografía excelente, hasta el tema es interesante, pero el tono era como que por ahí no va, no?' Yo no dije nada, yo lo vi, no dije nada. El comité selector dijo exactamente lo mismo, esa salió volando, no entró en la selección. Se enojó mucho el realizador con nosotros cuando le dijimos que no fue aceptado. Se sintió muy insultado. Además porque era Oaxaca, aquí es el festival... pero como que de pronto ante esos criterios creo que hay muchos que compartimos un poquito esa posición. Entonces digamos que fue lo del festival y digamos que es un poquito la idea de Ojo de Agua también, no? Y nos fue... Salvo ese... siempre hay gente enojada en los festivales, pero no nos fue nada mal, y creo que ya estuvimos en el festival y había discusiones y seminarios y pláticas que hicieron, como que no hubo ningún gran desencuentro de esa filosofía, digamos, no? Entonces por ahí va. Te digo, vas a Estados Unidos con esa filosofía y te mandan por un tubo... no es buena para ellos,... es como 'Si tú no eres indígena, ni puedes hablar de esas cosas, ni te metas a discutirlos...' Que se respeta, es un proceso interesante, pero pensamos que por lo menos América Latina es otra cosa.

Efectos de la implementación de proyectos de transferencia de medios

07:458

La más concreta es que creo que el video indígena ayuda mucho a fortalecer organizaciones, de manera interna. Simplemente, si piensas que cualquier grupo de personas no puede mantenerse unido si no hay comunicación entre ellos de manera muy general, yo creo que el video sí juega papeles muy importantes entre ellos para que esta consolidación de la organización pueda funcionar. Una agilidad de mover información. Hemos visto resultados muy positivos inclusive cosas muy básicas, así como para comercializar productos hechos en organizaciones, para promoverse y buscar financiamiento para organizaciones de base, para hacer denuncias en cuestiones de lucha dónde se dan a conocer realidades. Ha habido procesos bien interesantes, también, dónde se usa en video para comunicar ciertos acontecimientos de manera interna. Se me ocurre uno que ocurrió dónde hubo un problema de colindancia entre dos comunidades, que aquí en Oaxaca eso puede llevar a la muerte. Hay conflictos muy feos por eso. Y había un problema añejo que empezó a reventar otra vez. Entonces una comunidad empezó a tomar más de lo que los otros decían que era suyo. Y se movieron todos, y se prepararon y demás. Entonces unos amigos de ahí fueron con una cámara y grabaron como estaba la cosa y en la asamblea mostraron el video, pues. Y eso ayudó mucho a entender cómo estaba la situación y a valorarlo más, sin el miedo, pánico y coraje de por medio, no? O sea, hay cositas así puntualitas que son lo más, para mí son lo más importante, de que si pasó en el festival de no sé dónde, y son esas cositas que ayudan mucho a ver cómo el video puede funcionar. Hay procesos dónde yo creo que, digamos, es interesante, como cuando la gente puede ver otras realidades afines a las propias a través del video. O sea que digamos conocer la lucha zapatista en Oaxaca, cuando estaba iniciando, es como entender qué estaba pasando, para mí eso es bien importante. Que de pronto un foro indígena que se está haciendo ahorita se dé a conocer las reflexiones en otros lugares, también ayuda un poquito a fortalecer todo esto. Entonces hay cositas así que sí se pueden dar muy bien, no?

36:2161

De pronto, viendo un punto de vista más global, yo creo que en la construcción de una existencia de un proceso de comunicación indígena con el video, le da más credibilidad a procesos indígenas de comunicación, también. Entonces de pronto, esta vez un poquito menos, una visión de que ellos no saben hacer video, no saben qué hacer, más bien es una preocupación de qué están haciendo con el video y qué pueden... qué está pasando con los procesos de comunicación. La importancia también de fortalecer y de conservar sus propias culturas, con el video, es bien importante. O sea, ahora, hay muchas fiestas en comunidades la cámara de video ya es muy común. Y no una, varias. Que ellos mismos graban, hacen cosas... Ha habido un impacto muy interesante también con la cosa de la migración. De mandarse videos de aquí para allá y reportar inclusive todo lo que está pasando. Por ejemplo, de Estados Unidos mandan dinero para apoyar a la fiesta. Se graba la fiesta para luego reportar cómo se utilizaron sus fondos. O para hacer obras aquí, lo que sea. Entonces de pronto el video... y se mandan saludos entre sí... Entonces yo creo que los impactos más fuertes son de ese tipo. Más que masivos, no? Son esos chiquitos, que son más contundentes. A nivel masivo tal vez no ha habido un impacto que digas 'Qué bárbaro, qué fuerte está esto'. Y creo que se va a dar en un cierto momento. Digo, hay cosas más internacionales como llevar el video de la lucha contra la presa a espacios internacionales cómo las naciones unidas o en Ginebra, en la comisión esta de Pueblos Indígenas. O de pronto el Congreso pueda ver un video por ahí... hay cosas que puedan ayudar a abrir conciencia. Y es importante. Pero yo creo que el otro nivel es el más interesante, desde abajo. Entonces, digo, hay cosas muy puntuales. Una típica que utilizo yo como ejemplo es que, y de hecho fue con Crisanto, un derrumbe en una carretera, que lleva a su pueblo, que siempre se derrumba ahí en lluvias porque es un lugar un poco difícil, geológicamente inestable. Entonces... pero ese derrumbe fue mucho más fuerte que otros. Ellos no podían con sus propios medios limpiarlo. Buscan apoyo aquí con las instituciones, no los pelan, no los hacen caso. Y entonces Crisanto lo graba, se lo muestra a las autoridades acá y entonces entienden que está grave y limpian el problema. Entonces hay cositas así muy puntualitas que, digo, al final creo que son las más interesantes. Y cosas como que no, tampoco hay que decirselo... ellos lo hacen... son cositas así que dices 'Pues qué bueno, no?' Y, digamos, hay una cuestión muy básica y es que cuando ves a tu gente en la pantalla, hablando tu lengua, y viendo la vida que tú también vives, cómo que se vuelve una especie de espejo analítico interesante que te ayuda a entenderte más y a fortalecerte más. Una cuestión de autoestima que contradice cómo el resto de los medios ignoran o minimizan o ridiculizan, la cuestión indígena. Y entonces aquí cómo que hace lo contrario y es lo tuyo tuyo: es tu vecino, es tu abuelo, es tu mamá, no? Soy yo, no? Entonces ayuda a fortalecer, eso. También creo que es una cosa bien importante. Entonces son como digamos semillitas que van creciendo.

Dependencia tecnológica/económica

24:43

En lo personal la razón por la cual me quedé en México haciendo todo esto fue porque alguien me hizo entender el lado importante de ese discurso porque... Bueno, hay una anécdota pegada a todo eso, de que hace... yo me interesé por todo esto en Chiapas, en los 80s, no? A finales de los 80s. Y ahí yo y otro amigo, que es español, por cierto, íbamos a comunidades a grabar fiestas. Y les enseñábamos los materiales al final, les dábamos copias, inclusive era para ellos. Entonces ellos se interesaban mucho, y armamos una relación ahí bonita con distintas comunidades. Y me acuerdo que en el 88, en Chenalhó, en San Pedro Chenalhó, fue el INI que les regaló una televisión para el centro cultural. Eran tiempos que casi nadie tenía televisiones, no? Una televisión grande, color, Phillips. Y entonces me llamaron para pedirme que les ayudara a instalarla. Entonces yo dije, bueno, hay que poner antena, y hay que buscar un lugar alto para la antena. Y dijeron 'Bueno, lo más alto es la

torre del campanario'. El cura se enojó pero dijeron, 'Ahí va'. Y ahí la pusieron. Y un día habría que recrear esto en un video pero a mi me impactó mucho porque estábamos ahí. Yo estaba viendo la imagen, estábamos sintonizando, había unos muchachos ahí trepados arriba orientando la antena, yo decía 'No, más para aquí, más para allá, espera...' Yo ni estaba mirando lo que era la imagen, estaba mirando lo que era la calidad, qué tanto ruido había, si se sintonizaba bien... Y bueno, me volteo atrás de mí y hay como 20 personas, chiquitos y grandes, mirando la tele con la boca abierta así, no? Y ya habían visto la tele, o sea, ya habíamos pasado videos nosotros y todo, no? Pero era... lo que estaba pasando, primero pasó un comercial de Coca Cola, y luego pasó unas escenas de unos muchachos güeros musculosos guapos en la playa de Miami haciendo gimnasia. Y la verdad me vino unas ganas de apagar todo y decir 'Se descompuso, lo siento mucho, no se puede hacer'. Porque sentía... 'Aquí está toda esta basura que está llegando y no quiero ser parte de los culpables de meter toda esta...' Porque la televisión... a mi me encanta el video y todo, pero sabemos que la televisión es 99% mierda. Entonces y son cosas que tratan de volverte un consumidor, de desear otras cosas, de desechar las tuyas... Y en esas dos escenas estaba clarísimo, no? Entonces hasta les hice una pequeña plática diciéndoles 'Miren, tienen que ser muy selectivos', y todo, pero las babas no se les quitaban, estaban mirando así la tele y no me hicieron caso. Entonces pensé bueno, dejé la tele funcionando bien y pensé que era muy poco honesto decir que estaba descompuesta. La dejé así. Y bueno, fue tiempo después que Alfonso Muñoz que es parte de... fue el que nos juntó para iniciar lo de Transferencia de Medios, cuando me invitó a, me acuerdo el día en que me dijo... yo me iba a regresar a Canadá, de dónde soy. Y me dijo: 'No, no, quédate porque quiero que hagas este proyecto con nosotros.' Le dije 'No quiero', y le expliqué esta historia. Y me dijo 'No, pues justamente por eso tenemos que hacer este proyecto. Porque tenemos que poner aunque sea un granito de arena ante toda esta avalancha de información para que la gente tenga una cierta sensibilidad sobre los medios y saber que pueden hacer algo con ellos que contrarreste todo esto'. Con esto me convenció, pues. De que, bueno, tenía mis dudas del programa, desde el principio, y dije 'Bueno, a ver qué pasa', pero por lo menos me hizo entender, y sigo con esa idea, de que bueno, lo poquito que se puede hacer es para contrarrestar todo esto. Esto por el lado de la basura abundante que viene de la televisión.

40:2417

En términos de la dependencia tecnológica es un poquito lo mismo: la gente va a comprar sus equipitos, sus cosas, y si los orientamos un poquito en cómo se pueden usar a favor de los pueblos, a favor de sí mismos, en lugar de repetir, lo que hacía M.E., repetir los esquemas comerciales, mal hechos, y además hechos peor porque no tienen los recursos para hacerlos bien, entonces orientarles para eso. Y al final sí había una pequeña, cínicamente decíamos, entre amigos de Transferencia de Medios, que deberíamos cobrarle a la Sony una comisión, porque estamos armando nuevos clientes de vida... Panasonic, Sony, todos ellos, no? (...)

47:2837:-169190

Apple.... Pero sí, al final te digo ellos, sin que seamos nosotros, ahora ves un montón de cámaras, que traen ellos por su cuenta, no? Pero lo interesante es que en gran parte las usan con un fin muy distinto de cómo las usamos nosotros, no? No es nada más grabar a mi familia, es grabar a mi comunidad y preocuparme de que lo que está pasando en mi comunidad se de a conocer con mis paisanos allá. No es nada más 'mira, que mi hijito ya dice tres palabritas y ya tiene dientes...' Sí es eso pero también es 'mira el problema que hay con el pozo, mira que está... hay un problema aquí con eso, mira que bonito tocan aquí el violín estos señores, se murió fulano...' La cuestión comunitaria es muy automático que se da con el video. Entonces mira, hagamos lo que hagamos al final sí hay una tendencia mucho

más grande que cualquiera de nosotros y se hacen algunas cosas para tratar de dirigir parte de eso de otra manera. Entonces... Y finalmente la dependencia pues... no sé, sí, son instrumentos que requieren de cierta tecnología, un cierto tipo de consumo... y luego en el momento que compraste esta cámara ya hay una mejor que cuesta menos y la quieres también. Pero no ha sido digamos el gran frenesí de 'consume y consume y consume...' Hay alguno que otro que les encanta eso, pero no tanto. Hay gente trabajando con cámaras que tienen desde hace 7-8 años, y ahí siguen trabajando con ellas, y bueno, las usan...

63:3795

Yo creo que la dependencia tecnológica si la vemos, si nos quitamos nuestro purismo, que es un complejo nuestro, más que de los indígenas, la tenemos con todo. O sea, finalmente, no es nada más lo electrónico. Entonces, ¿por qué usan el azadón?, eso es tecnología, también, y ellos lo manejan así también. Jovel Aquino dice 'Primero nos apoderamos del azadón y del arado egipcio, luego nos apoderamos de los productos japoneses'. O sea, pero la cuestión es cómo nos apropiamos, no es tanto si hacemos cosas al servicio de esas empresas. Más bien usamos esos instrumentos para hacer lo nuestro. Que, de alguna manera, desafía mucho las intenciones que tienen para estos equipos, no? Entonces, de pronto, yo creo que si lo ves así lo de la dependencia económica es lo de menos. Y además ahora las cosas son mucho más baratas. O sea, muchas veces hay talleres que se hacen dónde la gente dice 'Yo ya tengo mi cámara. Enséñame a usarla.' O 'Quiero usarla con este enfoque más hacia las comunidades'. Y no nada más cámaras, estamos hablando de transmisores de radio, estamos hablando de cosas más sofisticadas. Sí, proyectores, o sea, 'Ya lo tengo, dame material para pasar'. Digo, son instrumentos, son buenos, son malos, según como los uses. Entonces tenemos que tener mucho cuidado nosotros, y yo me incluyo, en cómo poner un valor nuestro a esas cosas. Y cómo hay un valor que ellos ya tienen, dado. Que puede ser mejor, peor, o lo que sea. Pero no como 'Ustedes no deben usar cámaras digitales porque es la modernidad y es lo malo'. Porque eso es un problema nuestro. Es decir, si la uso, la uso, y ya... Entonces hay, por ejemplo, ciertas críticas, inclusive, con los videos, de algunos que dicen que no se vale usar música no indígena en los videos. Y ellos lo habían dicho. Una vez criticaron a un compañero de ellos en un taller porque metió música gringa... y bien escogida, hasta eso, para un video. Y este... le dijeron 'No, es que tú tienes que usar música maya de tu región.' Y decíamos '¿Por qué?', no, ... Y son cosas que se van dando,... pero son cosas que son impuestas. O sea, yo sí creo que esas visiones tienen que ver con cómo los de fuera les dicen 'Tú eres indígena y tú tienes que ponerte un huarache y tienes que ponerte calzón de manta, porque si no pierdes tu identidad. Y no dejes de hablar tu lengua, aunque no hables kastilla, no importa, no dejes de hablar tu lengua, y ellos dicen 'Pues no'. Y es dónde Dante, es interesante el trabajo de Dante porque lleva eso un paso más allá. Una declaración que tiene en dos videos suyos es 'A mi me gusta el rock y por eso no dejo de ser purépecha, no?' Y creo que es más bien la actitud que se tiene, no? Inclusive esta cuestión de las religiones que no son ni católicas, ni siquiera, que están tratadas en las comunidades, pero hace poco alguien se acercó conmigo, quería pedir equipo prestado porque se metieron esos grupos y quería hacer videos con ellos. Y le dije 'Adelante'. Antes hubiera dicho que no, pues porque eso divide a las comunidades, lo tradicional. Pero más bien dije 'No, pues si por ahí va pues adelante, yo no voy a frenar a nadie que no haga algo que no quiera hacer'. Además porque sé que son personas que la cuestión tradicional la tienen arraigada y lo hacen para fortalecer a sus comunidades. Son personas que están en esa religión pero siguen siendo indígenas. Entonces también tenemos que cuidar cómo imponemos nuestros valores a lo que ellos hacen. Yo también creo que en el curso de los años lo he impuesto en términos de cómo hacer video. Y muchos critican que los que han salido mucho del proceso de Oaxaca vienen de hacer documentales. En Michoacán hay más trabajo personal, experimental, porque Javier Sámano... ése es su... es lo que él hace, y lo hace muy bien. Entonces también hay

tendencias distintas de aquí para allá. Pues sí imponemos cosas sin querer, pero hay que tener conciencia de que no estés frenando procesos que se van a dar de por sí. Entonces la tecnología, para mí es así, digo, una camarita que cuesta 6000 pesos, hasta yo les he comprado muchas, me dan dinero y cuando voy al Norte les traigo cosas y les consigo la mejor que pueda, y se la doy y ya. Quisiera tener yo el equipo que algunos de ellos tienen, y qué bueno."

b) Aquesta entrevista es realitzà el 2006 amb un dels participants del Seminari (X.L.) que també treballava com a camerògraf al CELALI. En aquesta transcripció no s'ha respectat l'acrònim del nom de l'entrevistat per a mostrar el sentit del canvi del seu nom de pila.

Presentación

"Mi nombre es J.L... que también me puse Xuno desde hace 12 años. Esto es también por cuestiones identitarias. Soy de una comunidad que se llama La Cañada, municipio de Tenejapa. Hablo tseltal. Y salí de mi comunidad como a los 15 años más o menos. Estuve viviendo como un año aquí en San Cristóbal. Después de San Cristóbal me fui a Jalisco. Estuve viviendo en Tepetitlan y Guadalajara. Durante, bueno pues tenía yo 15 años y entré así como en una crisis de identidad: '¿Quién soy yo?' Que, finalmente tiene que ver con tu trabajo. Y entonces empecé a asumir algo que no soy, el querer ser kaxlan. Mestizo. Y entonces como que me empecé a olvidar un poco de mi ser tseltal. Algunos compañeros lo sabían, que soy tseltal, otros no. Pero curiosamente después de un cierto tiempo mi mejor amigo, jugando básquetbol, le tocó estar en otro equipo. Entonces, no tiene mayor caso pero su equipo le tocó perder y mi equipo le tocó ganar. Se vino a desquitar conmigo de coraje y me dijo 'pinche indio'. Y entonces eso.... eso fue en Guadalajara, eso me hizo llorar muchísimo así me enojó bastante y siento que me dolió mucho, no. Entonces estuve así como una semana triste, pero eso también me indujo a una reflexión... y entonces... sí ¿quién soy yo?, a lo mejor no soy indio pero sí soy tseltal, no? Entonces, a partir de allí, eso fue como en el 92 o 93. Y entonces a partir de allí sí dije 'Sí soy tseltal. Yo vengo de Chiapas. Incluso cuando yo estaba en Guadalajara me decían '¿y tú de dónde eres?' Y yo decía: 'De San Cristóbal'. Y entonces me decían: 'Ah, a poco tan mal hablan el kastilla en San Cristóbal'. Y yo les dije 'Pues sí.' (...)

Identidad indígena

27:1676

Aprendí kastilla desde chico, digamos desde la primaria y secundaria. (...) Pero en aquél entonces no era tan... hasta la fecha, no, porque a veces me confundo con los adjetivos. Porque tú sabrás que en la primaria a mi me enseñaron: 'Bueno, todos los adjetivos o sustantivos que terminan con a es femenino, todos los adjetivos que terminan con e o o es masculino'. Entonces te imaginas decir 'La papá'.... o no sé... entonces así entonces decían, por poner un ejemplo, y entonces pues ya, después dije 'Pues sí soy tseltal', y a partir de ahí dije ya yo ¿cómo me voy a llamar? En tseltal o en tsotsil Juan es Xun, no? Pero dije, no todos los Juanes que viven en la comunidad les han dicho 'pinche indio', no han tenido esa experiencia. Y entonces dije, bueno, como me voy a llamar, y dije 'Xun creo que ya no', o sea sí quiero retomar mi nombre en tseltal o tsotsil. Bueno, dicen que los Juanes en tseltal y en tsotsil es Xun. Nadie nos explica por qué. Simplemente se asume que así es. Pero yo dije 'No, pues no.'. Ahora no. Digo, entonces ¿cómo me voy a llamar? Y entonces, después de así reflexionar, filosofar por mucho tiempo, dije Xuno, no? Pues sí, Xuno. Desde entonces nace

mi otro nombre que es Xuno. Otros digamos que incluso hoy en la actualidad algunos se resisten en nombrarme Xuno porque me conocen de antes y dicen 'No, este cuate está loco. ¿Cómo se va a llamar Xuno si es Xun?' Bueno, quienes no conocen la historia pues obviamente que les entiendo, no?... Pero igual cuando he tenido la oportunidad de platicar con ellos les digo '¿Sabes qué, compañero?...'. Entonces empezamos a platicar porque, a ver, por qué en tseltal o en tsotsil, si es tseltal pues le digo ¿por qué en tseltal Juan es Xun? ¿Quién ha dicho que....?' 'No, pues nuestros abuelos, la costumbre...' '¿Sí, pero cual es la justificación? ¿Cuál será el verdadero significado de Xun?' Tiene que tener un significado. No, pues no lo sé... Entonces igual yo tampoco lo sé, pero si quieres saber qué significa Xuno yo te lo puedo decir... Entonces ya empezamos a platicar y no... Entonces algunos dicen 'No, pues sí tienes razón... Está bien, eres Xuno'. Pero otros igual me dicen Juan o Xuno... que igual no me incomoda. Al principio como sí me incomodaba porque me decían Xuno. Pero ahora, conforme ha pasado el tiempo, pues ya no me incomoda digamos que ya sé porqué me llamo Xuno... O sea, la mayoría de las personas en la zona urbana me conocen como Xuno. Ahora los niños, en las comunidades, igual me decían '¿Oye, cómo te llamas?' 'Pues Xun, o Xuno.' '¿Y en kastilla?' Y le digo: 'Juan'. Y entonces los niños se empiezan a nombrar Xuno, los que se llaman Juan, no? Y entonces somos tocayos. Porqué? Porque yo también soy Juan. Y yo les digo '¿Cómo te llamas en tseltal?' 'Pues Xuno, no?' (...)

65:3916

Ah, sí, todos tenemos nombres en kastilla y en tseltal. Por ejemplo Alonso... el Alux. Sebastián como... y todo. Incluso tenemos apellidos en tseltal o maya-tseltal. Mis apellidos es Setets'ian, por ejemplo. Ahora mi hijo pues igual tiene el nombre de A. Setet López López. Y entonces ese soy yo, parte de mi ser actual, ese soy yo. Y entonces ya igual ya regreso de Jalisco ya como que mi identidad se fue afianzando. Y entonces mi familia pues igual me nombran como Xuno. O mis sobrinos, los familiares más cercanos, y, este, algunos todavía como que sienten que es raro, como ¿por qué?, no. Pero ya lo aceptan. (...) Posiblemente nunca les hayan dicho ('pinche indio') así sinceramente, así mirando a los ojos, no...

15:42

Pero que sí lo hemos escuchado, sí nos lo dicen. Sabemos que está lo blanco, lo moreno, lo negro... O está lo indígena, lo no... lo mestizo. Por ejemplo, igual, yo me digo... junto con... igual cuando yo voy a alguna parte, a nosotros nos llaman indígenas... y los que no lo son ¿cómo se llaman? Bueno, no se llaman a si mismos, como tampoco nos llamamos a nosotros mismos. Y entonces hay que nombrarles. Y yo, lo que yo siento es que no es como una venganza. Estamos en un mundo de etiquetaciones, por desgracia. Entonces yo soy indígena, tú eres mestiza, o tu eres kaxlana, que normalmente yo uso el término kaxlan en tseltal, kaxlan y este, yo igual digo, yo estoy casado con una kaxlana, no? Y entonces no es como diciéndolo como vengativamente, sino que he asumido mi identidad que nos llaman indígenas, que nos autollamamos bats'i ants y vinik o tseltales y entonces, bueno, pues 'lo otro' pues así se llaman, o así los llamamos. Y algunos me han dicho 'No, pues es que es despreciativo eso'. Bueno, le digo '¿pero, por qué es despreciativo?' (...)

Necesidad de la diferenciación del video indígena

04:272

(...) Sí, es como los derechos humanos. Todos somos iguales. Pues en nuestra condición de ser humano sí, pero en nuestra condición de seres sociales nuestras condiciones son totalmente diferentes. Y entonces yo no puedo asumir que somos iguales cuando yo veo que yo traigo zapato y el otro trae guarache. Yo no puedo aceptar mi condición de igualdad cuando yo traigo bicicleta y el otro trae tal vez este un carro del año, por poner un ejemplo, no. Y entonces, igual que nos han vendido la idea no 'Pues todos somos iguales'. O, pues sí,

que chido, soy ciudadano universal. Ahí es dónde ya yo a veces digo no, entonces, si yo me asumo como un comunicador entonces no soy un comunicador cualquiera, tampoco soy un comunicador universal. A mi me parece interesante el planteamiento de P.D., cuando dice 'No, pues soy comunicador, videoasta y punto.'. Y por una parte es interesante pero no sé qué tanto ha reflexionado estas cosas. Porque a veces creo que son como momentos que hay que hacer tal vez acciones positivas en el sentido de que, bueno, en este momento tal vez se necesite que nos llamen y que nos llamemos comunicadores, fotógrafos, videoastas indígenas, no? Tal vez dentro de poco pues realmente sí, ya no es necesario esta etiquetación porque estamos ya en una condición de igualdad, en una condición de respeto. Pero si en este momento yo asumo ser videoasta universal me pierdo en el universo. Y ese es mi particular punto de vista. Entonces yo en lo personal necesito sentir que pertenezco sí al universo, pero a algo más concreto. Y entonces porqué eso tiene que ver también, los procesos de construcción identitaria, no? ¿Con quiénes me identifico? ¿Con quiénes todavía no? ¿Con quiénes creo que son mis colegas? ¿Quiénes creo que sí me respetan? ¿Quiénes creo que toman en cuenta mi opinión? Entonces me pierdo en el cosmos pero son puntos de vista diferentes y entonces, bueno, eso es lo que yo considero, lo que yo pienso. (...)

03:239

Aquí es dónde entramos a otro campo, verdad. Es como la cuestión de género. La lucha de género tal vez empezó en 1800, 1700, 1900... y entonces había como que estar insistiendo la cosa del género, el derecho de las mujeres, lo del género, que llegó a entender a un punto que cuando se hablaba de género se hablaba de mujeres. Porque eso también se entendió. Y ahora sabemos que no es así. Cuando se habla de género se habla de hombres y mujeres, pero en qué condiciones? Y entonces, en su momento, se requirió tal vez acciones positivas para que realmente el mundo de los hombres despertara y se dieran cuenta... 'No, pues sí, aquí siempre han estado las mujeres, pero ¿en qué condiciones?' Entonces regresamos o vamos al otro campo. Por llamarnos, por usar el concepto indígena, siempre han estado los indígenas, siempre hemos estado los indígenas. Y entonces cuando nos metemos, nos metemos en el campo de las tecnologías de la información y comunicación y entonces puede ser que haya, que a mi se me pueda facilitar cosas. Y entonces si saben, si abiertamente saben que soy tseltal, que soy parte de un grupo indígena, no. No es que sea por lástima, yo no estoy esperando que digan 'Ah, tú eres indígena, aquí tienes todo el equipo...' Porque eso no sucede y eso tampoco queremos. Pero, como dijo el EZ, no, 'Nos pusimos máscaras, capuchas, para que nos vieran.' Pues qué ilógico, ¿cómo te van a ver con capucha? Pero no, o sea, es necesario que digan, 'No, este sí es diferente! Sí, trae capucha, ¿quién es, no?' Entonces hay que descubrir quién es. Entonces yo creo que en ese sentido es un poco en este punto de vista que a lo mejor en este momento, no sé cuando va a terminar, sé como esta empezando, cuando inició, a lo mejor, lo de la cosa de comunicadores indígenas, porque tampoco no es reciente, tal vez lleva caminado una década, o un poco más. Y entonces cuando nacen los comunicadores indígenas la novedad será, creo que ha sido es que son de este grupo social que están haciendo comunicación para sí y para los demás, que muestran su cultura. Entonces ya no es el otro que venga a decir 'No, sabes qué, la cultura de este grupo es así'. Sino que es mi cultura es así, aquí está. Nuestra cultura e incluso al interior, nuestra cultura es esto. Por eso igual yo también digo que como comunicadores lo que hacemos pues yo no lo sé de cierto si primero tiene que pasar por la comunidad, que lo vea, lo mire, o primero tiene que salir al exterior, no lo sé, eso igual son criterios personales, no? Pero que es bueno que tanto el mundo exterior lo sepa, lo conozca, tanto como la gente de la comunidad vea, decir 'no, aquí estamos reflejados'. 'Ya no vamos a morir', dicen los ancianos. O sí 'Ah, bueno, cuando me muera parece que no me voy a morir porque ahí estoy platicando. Entonces mis nietos, las generaciones van a saber como estamos haciendo una fiesta'. Y entonces, a lo mejor,

inconscientemente los ancianos igual se dejan fotografiar, hacer video. Asumiendo su papel dentro de esta construcción de la memoria histórica colectiva. Y me parece que eso es fundamental también. Pero entonces, y justamente es por eso, creo que la necesidad de llamarnos, o que se diga en este momento que existan comunicadores indígenas. Claro, habrá que establecer criterios, características... Bueno, yo no sé quién vaya a hacer, establecer eso... exacto, es difícil. Porque igual podemos decir, no, igual este Laura Cardús de España, que no sé si es española, (...) catalana... y entonces a lo mejor puede entender tan perfectamente la cultura tseltal de como se hace el carnaval de Tenejapa y aprende a hablar tseltal y entonces entrevista a los carnavaleros en tseltal y entonces logra compenetrarse con la comunidad y hace un video del carnaval. Y entonces hay esa otra versión. Entonces Laura no es tseltal, puede ser indígena, no lo sé, pero sí es catalana, y entonces de pronto hace un video sobre el carnaval de Tenejapa hablado desde el tseltal. Y entonces es video indígena o no lo es? (...) Y entonces es aquí dónde entramos en las complejidades de la cuestión de las identidades. Y entonces aquí no lo sé si lo de video indígena tiene que ver con el tema, si tiene que ver con los hacedores, con los actores, o si tiene que ver con el realizador. (...)

c) Entrevista a un dels informants principals d'aquesta recerca, en P.D., a la meitat del treball de camp (2006).

Presentación

06:381

Yo soy P.D., nací en Zinacantán, en una comunidad que se llama Nachij y a los cinco años vine a vivir aquí en San Cristóbal por mi familia, que emigró aquí. Y bueno, desde los 17 años empecé a hacer video, hice un diplomado de Antropología Visual que fue organizado por el CIESAS. A partir de ahí ya me gustó mucho el video como medio artístico y a la vez un medio de comunicación. Entonces, qué más, el video, hasta ahora, de los cinco o seis años que llevo haciendo video pues estoy trabajando en eso. Y eso es.

14:880

Sí, con la beca que ahora tengo y los nuevos proyectos que se plantean tanto como individual, que es un poco lo de la migración y también la parte de proyecto colectivo con Sna'ik, con el Centro de Comunicación, pues estamos intentando hacer varios videos para el próximo año.

¿Qué es el video indígena?

23:1381

Yo creo que no hay como una categoría de video indígena o no hay como que tu puedas decir 'Esto es video indígena', no, porque, tanto como el realizador puede ser tanto indígena o puede ser no, pero tratando así un tema indígena pues puedes decir, 'Bueno, esto es un video indígena'. O al revés, puede ser, bueno, en el otro caso que pasa, tu haces un video urbano que está hecho por indígena pero pues podría decir que es un video indígena, entonces como una confusión, y no hay como una definición clara de qué es un video indígena. Para mí el video indígena no existe en sí, en su totalidad, el video indígena, no, como una categoría y mucho menos como un género, no. Pues porqué los realizadores, o los que hacemos video, desde que nos formamos o cuando tuvimos las primeras capacitaciones pues nos enseñaron una regla básica o un concepto o una estructura de hacer un guión o de una producción o de estar haciendo un video pues es una estructura que maneja una

estructura universal que maneja todo el mundo, no, entonces, el video indígena no tiene su propia estructura, más bien tiene que seguir una estructura implantada pues desde Aristóteles, no sé, desde el desarrollo, confusión, o no sé como será... Entonces, yo pienso como género, el indígena no hay, el video indígena. Más bien sea, el término video indígena como una definición, un concepto, yo creo que lo han impuesto, no. Ya sea para clasificar o ya sea para, no sé, como apartar un poco siempre, no?

44:2650

Sí, a mí no me gusta, no este término, del video indígena, o del videoasta indígena, no, porque de alguna forma ya estás clasificado y de alguna forma ya estás como encajado y limitado. Entonces el ahora ya no es tanto de que se margina, no, pero antes, hace como dos, tres años, pues el que te hacías llamar tú video indígena bueno, eso quiere decir que, 'Ah, el video indígena hay que verlo' pero, no sé, tenían que verlo como una forma paternalista, no, de, así, pues videos indígenas, 'pobrecitos, hay que meterlos en festivales, hay que hacerles su espacios, espacio, aunque sea chiquito, pero que esté ahí, no?' Entonces como que era en cierta forma, víctima, no, del hecho de llamarse video indígena. Pero ahora yo creo que con los nuevos realizadores o las personas que están haciendo video ahora ya hay como mucho profesionalismo y ya, poco a poco, sí hay, bueno, todavía se maneja el término indígena pero ya no tanto como el 'víctima', no ya no tanto como el que 'sí, que hay que darles chance', sino ya hay un nivel que ya se está, el video, como indígena, ya hay como una cierta, un cierto camino recorrido y eso ha hecho que haya ganado un espacio digno, no?

23:18

Yo creo que no es una ventaja, o sea, quizás en cierta forma, o en cierto momento, mal utilizado, como término, no sé, quizás sea fuerte la palabra, podría ser mucha gente que aproveche el término indígena, mira, es indígena y tiene que ser como una bandera o... Pero yo creo que ahora las personas que realmente hacen video y tienen la calidad, yo creo que no hay ninguna diferencia que si es indígena o no, no hay una diferencia de que sea de la comunidad o no. Entonces como sabiendo de esa parte, o sea, si estás afuera, quizás no sirva que seas indígena o no indígena, pero si estás adentro en cuanto a armar una historia o hacer un documental, yo creo que sí, porque allí cambian los contextos, no. Tu estás en tu contexto, en tu ambiente, en tu gente, en tu comunidad, bueno, siempre hay otro tratamiento del tema, hay otro tipo de relación con la gente y conoces en otro ángulo la historia, no? Pero es como desde la creación, pero sí desde afuera, desde cuanto a buscar financiamiento, que se yo, en cuanto a la difusión en los festivales, por ejemplo, pues yo creo que si dominas bien el oficio pues yo creo que ya no tendrías porqué utilizar ese concepto de que 'Soy indígena', pues porque ya no es necesario. Y además sería como si todavía estás diciendo que eres videoasta indígena y que necesitas un espacio, pues yo creo que el espacio se tiene que ganar, no es que te lo ofrezcan.

Importancia de ser indígena para conseguir financiación, becas...

25:1528

Yo creo que no, para mí, en lo personal, este, yo cuando empecé a salir un poco, porque cuando empecé en video yo nunca imaginé nada, no. Yo nunca supe qué eran festivales y... Pero poco a poco empecé a conocer y yo creo que cuando empecé a entrar en este ambiente de los festivales, de las becas, de los concursos, pues yo creo que lo que más me gustó, el espacio me lo fui ganando, me lo fui creando y nunca llegué en ese concepto de 'Que soy indígena y me tienen que dar un espacio porque me lo merezco'. No sé, pero más bien me lo fui ganando y poco a poco fui entrando y poco a poco fui dando a conocer mi trabajo, y en esta fundación, en esta beca que tengo, pues sí creo que, bueno yo sé que uno

de los dos lineamientos para poder ganar la beca es que tengas trayectoria artística y que el proyecto sea creativo y novedoso, no. Pero yo nunca supe de que es indígena, o de que es chiapaneco, que es mexicano. Quizás sí un poco en cuanto a la etapa de la carrera, no, quizás, este, porque uno de los lineamientos o ... de los principios que ellos tenían era apoyar a jóvenes que estaban iniciando pero no tenía nada que ver con indígena o la situación cultural, no, era más apoyar a artistas en general, y no importa si eran indígenas o no.

¿Qué es ser indígena?

06:387

Yo creo que el hecho de ser indígena yo creo que lo traes en la sangre. Bueno, no es tanto del decir sangre de como genealógico, sino es como traerla en el corazón... Por el hecho de que hablo tsotsil y me relaciono con mis abuelos... Yo podría identificarme como indígena, no. Entonces, quizás no es tanto el decir 'Yo vivo en la ciudad, ya no soy indígena'. Y... pero no sé, quizás no es tanto el contexto en el que tú estás o lo que estás haciendo. Sino más bien el contexto de que tienes una identidad, tienes tus raíces, que conoces, sabes lo que haces... Y luego, no es tanto como decir 'Yo soy indígena porque estoy en Zinacantán y vivo en Zinacantán y de ahí nunca voy a salir. Yo creo que no es tanto eso. Quizás no, ahora no puedo manejar tanto el decir quién es indígena y quienes no, los de aquí de la ciudad no son mestizos, y tampoco son indígenas, y entonces, ¿quiénes son? Entonces, más bien, en mi proyecto trato de plantear, de decir, este, pues son jóvenes que están en la ciudad, que son, que vivieron, o aquí nacieron, pero no juzgar, son indígenas o no son indígenas, sino crear, primero, como ir abiertamente, ver qué piensan, qué hacen, qué opinan de la ciudad, y luego, quizás, dentro de todo ese contexto, de todas esas opiniones, se puede concluir, crear una definición de ellos, o quizás nunca, porque tampoco son indígenas, tampoco son mestizos, entonces, más bien, son simplemente seres humanos que estamos aquí, no. Entonces, me estoy olvidando un poco del indígena y del no indígena, entonces, como, somos chavos y bueno, a ver qué estamos haciendo, también, qué queremos con nosotros mismos y si queremos regresar atrás a la comunidad o queremos estar aquí y adaptarnos a las nuevas culturas, o simplemente queremos estar en el medio, entre los dos mundos, se podría decir, pues sin tener que juzgar, no, 'si tú no eres indígena y ya, no, no tienes nada.' Entonces yo probablemente me voy a este lo más humano, no?

Críticas por irse de la comunidad

36:2194

Yo creo que en las comunidades no existe tanto. Yo en lo personal he ido a la comunidad, con mis abuelos, y sigo sendo yo, sigo siendo P.D. y no me dicen si eres indígena o no eres indígena... Sigo siendo yo, con mi familia, y sigo siendo zinacanteco, no. Yo creo que más bien aquí el discurso que está un poco fuerte es, yo creo, que las personas que te ven fuera de la comunidad, no. O sea, incluso, hasta la misma pregunta que tú me haces, pues dices, '¿Te consideras indígena o no te consideras indígena?' Más bien yo siento, con algunos compañeros, que estamos más juzgados con la gente de afuera que con la gente de la comunidad, no? La comunidad para mi, la comunidad sigue siendo mi comunidad y la gente, para ellos, sigo siendo yo, sigo siendo P.D., sigo siendo zinacanteco y no tiene nada que ver con que me haya venido aquí a la ciudad, ni con que me haya ido a España, y no tiene nada que ver con que hablo español, con que haga video... No, yo creo que eso es uno de los valores de la comunidad, creo yo, que siempre está ahí, se lleva en el corazón.

50:3002

Entonces, aquí más bien es el recibimiento, no. De que no eres parte de ellos y piensan de que tampoco eres parte de la comunidad. Entonces quedas como excluido. Pero yo creo, yo,

la verdad no me siento excluido, yo, la verdad, yo me siento zinacanteco y yo me siento P.D.

Temas trabajados en los videos

01:90

Pues desde que inicié a hacer video me he enfocado más al documental, quizás por la formación que tuvimos, que cuando inicié el video era más para utilizar como denuncias, o respecto a los derechos humanos, y entonces quizás me enfoqué más por eso y bueno, está chido también. Y cuando empecé a hacer video es como decir regresé a la comunidad con una cámara a grabar las fiestas, o unas fiestas, por ejemplo el Día de Muertos, y después la música tradicional. Entonces fue como el interés de conocer y también me llamó mucho la atención el video como una forma de expresión y de arte. Entonces, como que había, sentí la necesidad de conocer mi cultura, digamos, a través de la cámara. Entonces es como los principales temas que he tratado, y ahora, con este nuevo proyecto pues también por el interés de que yo tengo, que también soy inmigrante, el interés del tema, que es parte de mi vida.

Potencial audiencia

17:1072

Pues yo creo que a un público abierto que esté interesado en conocer, en aprender, el objetivo principal yo creo que es, este, dar a conocer de una forma digna, de una forma artística, las cosas del pueblo, las cosas que vivo, las cosas que veo y las cosas que quiero montar.

Redes

04:286

Sí, yo creo que regresamos otra vez al término de indígena. Sí mucha gente dice 'Bueno, ellos son indígenas y te ven de una forma distinta'. Yo creo que ese tipo de redes, los colectivos estamos precisamente en eso, para ganarnos el espacio, no es tanto que nos ofrezcan sino para ganar y decir que el trabajo que estamos haciendo no es para ganar un premio o no es para salir en la tele, o no es para tener fama. Sino que estamos pensando de una forma colectiva y los colectivos, las redes, yo creo que nos estamos uniendo y pues consolidar el trabajo justamente para ir ganando el espacio del video indígena que está consolidado como video malo o video mal producido, video mal hecho, no. Que entonces, este, las redes son para capacitarse, para conocer las experiencias de los otros, los compañeros de Bolivia, los compañeros de Ecuador, de Colombia, los compañeros de Oaxaca, no. Entonces es para compartir y creo juntos para poder dignificar este trabajo y a la vez dignificar a la gente, no.

Objetivos de Sna'ik

23:1403

Es seguir formando a los chavos, a los jóvenes, no tanto en el video sino como en los medios, audiovisuales. Justamente para esto, para que cada día sea mejor el trabajo que se hace, y no es para ganar fama, sino es para dignificar y cualquiera que sea el objetivo del trabajo que haga cada quién siempre que llegue a más gente, pues siempre será publicarlo, no. Entonces ya sea para promocionar OMIECH, pero si está bien hecho, pues obtendrá beneficio, no. Esta es la idea principal.

Relación desarrollo de los videoastas – desarrollo de la comunidad

02:157

Pues no sé hasta cuanto pueden mejorar (los videoastas) la vida de la gente, pero yo creo que sí habrá como un poco más de miradas pues lleguen a ver a la gente, pues yo creo que

cuando por el hecho de tú te llevas una copia a España y creo que ya están conociendo OMIECH. Eso es como el beneficio. No sabemos cuanto es el beneficio material, pero yo creo que ya con el hecho de que se vea pues ya estamos como logrando el objetivo.

Como ha afectado el hecho de hacer video a su vida

11:709

Sí, sí, sí ha cambiado bueno, mucho, no. Sí, porqué pues quizás porqué me ha sensibilizado bastante por el hecho de entrar en los medios pues conoces, no, ves documentales, ves video ves películas, entonces pero ya vas con otra mirada, no vas con la mirada de diversión, digamos. Entonces, si no hubiera yo llegado a hacer video yo creo que estaría clavado en las telenovelas o algo así. Entonces pues como que de cierta forma te hace más sensible y te hace descubrir otros, otras culturas, otro mundo. Entonces yo creo eso es como un camino importante y también con el hecho de que la gente pueda verse en una pantalla, no, pueda disfrutar y verse a ellos mismos. Yo creo que es como la satisfacción más grande. Que se pueda ver y se pueda recordar, no, una experiencia que tuvimos, que estábamos haciendo un documental en Chenalhó y bueno, grabamos como seis meses y regresamos como a los tres meses y ya un primer borrador de edición cuando descubrimos que la persona que aparecía ahí en una escena pues ya se había muerto, no, pues 'Oh, qué fuerte, no.' Pero para la familia se puso un poco triste pero a la vez estaba contenta porque ya sabía que ahí se iba a quedar un buen tiempo, ahí en el video. Entonces, bien.

Influencias

04:264

El... conozco a un señor que se llama Juan Carlos Rulfo, él, yo estuve, después del diplomado yo estuve en el taller de él, dos talleres de 'Cine-minuto', se llamaban. Después de guión. Y siempre me encantó su trabajo, su forma de hacer los documentales. No era un documental cuadrado, que dónde veías a la persona hablando por horas, no. Entonces, a partir de que vi su primer trabajo pues me gustó y yo creo que por la forma de tratar el tema, por la forma de, por el tratamiento de los personajes, no eran entrevistas clásicas, entonces siempre me gustó su trabajo y siempre que sacó es increíble, no. Entonces yo creo que estoy más o menos de esa parte, no. El trabajo de Carlos Rulfo.

14:859

Es el primero que vi de él se llama 'El abuelo Cheno y otras historias' y el último se llama 'En el hoyo', que es, este, en el DF.

16:1000

Y él es mexicano.

¿Influencia documental?

17:1045

Sí, sí, porque el documental es dónde aprendí.

¿Otras?

06:371:-21564

Sí, quizás, este, de la influencia en cuanto a películas de ficción pues me gustó mucho lo de, la forma que está montada la película de 'Amores Perros'. Estas historias entrelazadas quise como hacerlas, también. Bueno, no hacerlas, como tratar de abarcar este tipo de montaje. Yo creo que en este, Canción de Nuestra Tierra, pues que de repente aparece el abuelo y después, en otro contexto de fiesta. Entonces yo creo que estoy como tratando de buscar un estilo de, no sé si se podría llamar espectacular, pero como ir escondiendo un poco el tema.

Ir así, poco a poco ir subiendo y después hasta caer en un punto. Entonces me gusta como, no tampoco dramatizar pero, irla llevando suave suave y hasta después llegar. Entonces es lo que trato, quizás.

Video de tus sueños

19:1156

Pues en todos los videos que he hecho siempre he dicho eso. Siempre trato de dar, todo, de decir, ah, pues tiene que salir perfecto! Pero no sé si llegará ese día de decir este será el mejor, porque este que estoy pensando, también estoy pensando que será el mejor, y la vez que hice anterior pensé 'que este será el mejor'. Y entonces yo creo que siempre hay un proceso de aprendizaje y yo creo que en cada video se aprende y en cada tema que se trate se aprende. Y entonces yo creo que el mejor nunca va a llegar, siempre intentaremos aprender.

Más sueños

29:1741

Pues en el proyecto que estoy pensando ahora, pues estoy diciendo bueno, pues es, quiero que sea el mejor y sí tiene mucho que ver con el dinero, tiene mucho que ver con el tipo de equipo que utilices. Y bueno, desde que empecé a hacer el video de 'Canción de nuestra tierra' estaba intentando conseguir recursos para después hacer un transfer a cine, pero no lo hice y ahora también este mismo video estoy pensando grabar en un formato calidad como HD, que es como la que está saliendo ahora, como muy buena calidad, ya es en otro estándar. Y pues espero lograrlo, y en cuanto a calidad pues es como decir bueno, pues este será el video, porque voy a tratar de conseguir una cámara HD, voy a tratar de hacer después un transfer a cine y bueno, no sé que siga, no. Y bueno, ahora voy a Morelia y voy a entrevistarme con uno o dos productores y a ver si en una de esas cae. Entonces, para equipo, para rentar una cámara HD y después hacer un transfer a cine, y este será el video de mis sueños, no.

Difusión

03:19

En este con Sundance, creo que conoces, el festival de Canadá [sic], ellos son productores, también, y dan financiación para proyectos documentales a nivel latinoamericano y bueno, este ya ellos, al coordinador lo conozco muy bien y entonces ya mandé el proyecto y él viene a Morelia y vamos a platicar, y una de las condiciones, cuando logre ese financiamiento con ellos es que ellos sean los distribuidores. Entonces si logro con ellos es que ellos serían los distribuidores y no tendría de preocuparme mucho de la distribución.

Comentarios para un eventual video sobre videoastas

16:1017

Pues yo creo que decir, este, el que los videoastas indígenas este no son, víctimas, no, sino que son gentes, personas que están aquí, y están para ganar el espacio, no para que se lo ofrezcan, porque son víctimas. Y no tiene nada que ver que estemos aquí en Chiapas y los zapatistas ni nada de eso.

23:141782791

Sí, o sea es un algo político y sí estamos en todo pero en cuanto al tema del video y para ser artista y para ser lo que quieras no tienes que refugiarte en ello y decir: 'Me tienen que dar financiamiento porque hay una guerra', no, ni 'Me tienen que dar financiamiento porque soy indígena'. Pues no. Yo creo que, más bien, ganarse el lugar, ganarse el espacio, y es lo que

estamos peleando todos, no, ya sea político, ya sean los artistas, ya sea los que hacen video, pues es dignificarse, no. Yo creo que una forma de dignificarse pues es haciéndose uno dignificar.

ANNEX 3: Programa i calendari del seminari "Una visión desde y para los pueblos indígenas"

CENTRO DE COMUNICACIÓN INDÍGENA SNA' IK' / PROYECTO VIDEOASTAS INDÍGENAS DE LA
FRONTERA SUR.

SEMINARIO: "Una Visión de los Medios Audiovisuales desde y para los Pueblos Indígenas"

Objetivos

- Profundizar nuestro conocimiento en varios campos de saberes tanto teóricos como prácticos: Comunicación Comunitaria, Medios Audiovisuales Masivos y Alternativos, Derechos Humanos, Salud Comunitaria, Medicina Tradicional, Antropología Visual, entre otros.
- Afinar nuestras capacidades para hacer investigación participativa.
- Contar con herramientas más profesionales para trabajar temas de nuestro interés en los medios audiovisuales.

Interrogantes básicos

- ¿Cómo apropiarse de los medios audiovisuales a nuestra disposición y manejar un discurso contundente para nuestros fines de comunicación?
- ¿Qué quieren expresar la gente de nuestros pueblos a través de los medios?
- ¿Cómo queremos ver y mostrar a nuestros pueblos a través de los medios?

Razones para hacer el seminario

1. Queremos ser culturalmente compatibles, es decir, fortalecer una identidad cultural unida como indígenas.
2. Es importante poder responder a las necesidades particulares en nuestras comunidades u organizaciones y en nosotros mismos como activistas culturales y sociales.
3. Debemos implicar a la gente en nuestros pueblos en la planificación y puesta en práctica de los cambios que les afecten, es decir, nosotros tenemos que formarnos como multiplicadores de nuevos saberes con consciencia y más conocimientos.
4. Hay que aprovechar las organizaciones tradicionales, sociales, civiles, gubernamentales y no gubernamentales en cuanto a recursos humanos y materiales para colaborar con otros que comparten nuestros intereses.
5. Es fundamental tener como principio organizativo la flexibilidad, el compromiso y la voluntad de multiplicar conocimientos.

Metodología

Como guía metodológica nos inspiramos en la participación y colaboración. Nuestr@s invitad@s nos hablarán de sus experiencias y conocimientos en los campos de trabajo

investigativo que manejan, nosotr@s entraremos en diálogo con ell@s a través de nuestras participaciones. L@s invitad@s prepararán intervenciones para introducir el tema y compartir enfoques de nuestro interés, nosotr@s igualmente prepararemos intervenciones que surgen de nuestro conocimiento del mismo tema o de pequeñas investigaciones que realizaremos como ejercicios al respecto. Estos ejercicios pueden incluir, por ejemplo, la presentación de una lectura que hemos hecho a este propósito, la proyección de un video o reportaje de la tele que pretendemos analizar en grupo, la presentación de una entrevista que hemos realizado para esta sesión, nuestro proyecto de comunicación que se encuentra en elaboración o un trabajo que ya hemos terminado.

Lugar: CESMECA-UNICACH, Calzada Tlaxcala # 76 (esquina con Diego Rivera), Barrio de Tlaxcala, San Cristóbal de Las Casas, tel: 678 69 21.

Horario: Sábados de 16:00 a 20:00 (algunas sesiones dobles incluyen domingos)

Total de horas: 80 – 100 horas.

Valor curricular dentro del Programa de Educación Continua de la UNICACH

Temarios del Seminario

Introducción a la investigación

- ¿Cómo vincular los objetivos de la investigación del video con los intereses de investigación de la gente local? ¿Cómo hacer una investigación que sirve a la gente?
- ¿Cómo se distinguen la investigación colaborativa, participativa y de acción?
- ¿Cómo se plantea y escribe un proyecto de investigación?
- ¿Cómo se desarrolla un problema de estudio y se define el objeto de estudio?
- ¿Cuáles son los pasos a seguir para llevar a cabo una investigación?
- ¿Cómo retomar propuestas metodológicas de la academia y del activismo para llegar a una propuesta metodológico-práctica a nuestro alcance para hacer video?

Introducción a técnicas de investigación requeridas para realizar producciones sobre determinados temas de nuestro interés: búsqueda de información en bibliotecas, videotecas y el internet, encontrar información estadística, realizar entrevistas e investigación en campo ... Metodologías de investigación aplicadas a los medios audiovisuales: ¿Qué podemos aprender de la antropología de la acción y la etnometodología?

Introducción a los medios audiovisuales

Medios de comunicación de masas, medios de comunicación comunitarios y/o alternativos (medios de comunicación comunitaria, popular y/o alternativa?):

- ¿Para qué nos sirven los medios audiovisuales?
- ¿Cómo podemos hacer uso de estos medios?
- ¿Cómo nacen estos medios, con qué propuesta comunicativa, con base en qué desarrollo tecnológico?
- ¿Cómo se está manejando el concepto? ¿Qué son y qué significan para nosotr@s y para la gente en comunidades, los medios como la tele, la radio, el video? Como comunicador es importante saber explicar a la gente las cualidades específicas de un medio.

Analizar colectivamente ejemplos concretos de video de comunicación comunitaria y como se distingue de otras formas de comunicación audiovisual ...

Comunicación para el Desarrollo Social

- ¿Cómo se está manejando el concepto de desarrollo?
- ¿Cómo se distingue el concepto de desarrollo social de otros discursos y prácticas de desarrollo?
- ¿Cómo se logra obtener los recursos que se necesitan para proyectos de este tipo de comunicación?
- ¿Cuáles son las experiencias organizativas detrás?

Derechos y Comunicación

- El debate en torno a la llamada "Ley Televisa"
- Diferentes posiciones y opciones respecto de "copyright", por ejemplo: "copyleft"
- Las discusiones actuales sobre los Derechos Intelectuales de Propiedad

Globalización, Comunicación e Identidad

¿Qué se entiende por "globalización"? ¿Qué significados y valores contiene el concepto? (p.e., la demonización de la "globalización" como una fuerza homogenizadora de todo el mundo)

Movimientos sociales que encuentran más resonancia en el mundo a través de medios globalizados (p.e., zapatismo)

Globalización como una herramienta para los comunicadores comunitarios: crear redes con otros comunicadores a través de espacios como Festivales Internacionales (CLACPI)

Recepción de programas televisivos gringas (internacionales) en comunidades

El regreso de migrantes con nuevas tecnologías, semillas transgénicas, consumismo, SIDA.

¿Cómo se construyen nuevas identidades culturales o a partir de qué surgen? Identidades emergentes en tiempos de globalización.

Migraciones internas del campo hacia la ciudad; externas hacia EU.

¿Modas globalizadas o nuevos tribus en las ciudades? - Identidades juveniles pasajeras: *breakdance*, *grafiteros*, *darketos*, *bicicleteros*, *patineros*, etc.

¿Qué es la identidad? Analizar el concepto y sus definiciones.

La ética en la producción audiovisual comunitaria

Como realizar comunicación comunitaria (video indígena) tomando en cuenta los siguientes contenidos y criterios:

- Respetar la dignidad de los Pueblos Indígenas
- Lograr la participación indígena en el proceso de producción
- Aportar al fortalecimiento de la identidad y la cultura indígenas
- Aportar a los procesos organizativos de los Pueblos Indígenas y Naciones Originarias
- Contribuir al rescate de las expresiones culturales en peligro de desaparición
- Aportar una estética y narrativa propias
- Incluir en las producciones el derecho de los Pueblos Indígenas y Naciones Originarias a la libertad y la autodeterminación

- Respetar la noción de desarrollo desde una perspectiva indígena

¿Lenguas muertas, culturas muertas?

- Historia precolonial de Mesoamérica – raíces de las culturas y lenguas indígenas
- Religiosidad y rituales mayas
- Identidad y lengua indígena

Religiosidad maya y territorios sagrados

- Conocer los territorios sagrados de Chiapas
- Conocer las diferentes ramas religiosas en Chiapas, especialmente las derivadas del cristianismo (católicos, protestantes...). Como surgen, en qué se diferencian, distintas interpretaciones de la fe y diferentes prácticas.
- Conflictos dentro y entre los grupos religiosos
- La llegada de los evangélicos y las consecuencias (expulsiones, desplazamientos,...etc.)
- Qué entendemos por misticismo dentro del pensamiento de las comunidades?

Salud comunitaria y medicina tradicional

- Cómo funciona la medicina herbolaria?
- Cómo funciona la partería tradicional?
- Muerte materna y medicina tradicional
- SIDA
- Rituales relacionados con la salud tradicional
- Qué entendemos por salud comunitaria?
- Impacto social de la medicina tradicional en las comunidades indígenas y las zonas urbanas?
- Principales problemas de salud en las comunidades rurales y hasta qué punto la medicina tradicional puede atenderlos?
- Qué conflictos hay entre lo tradicional y lo institucional en la medicina? Qué ventajas e inconvenientes tiene cada uno?
- Problemas en relación a la transmisión de conocimientos y a la participación popular en la medicina tradicional?

Movimientos Sociales

- Cómo se define un movimiento social?
- Diferentes corrientes de movimientos sociales que hay en Chiapas.
- Qué es el indigenismo, y el indianismo?
- Articulación de los movimientos sociales locales con el estado y con los movimientos globales?
- Redes de movimientos *La Otra, AMLO, APPO..., qué elementos les unen o les dividen?
- Impactos de los movimientos sociales en la sociedad, en la gente?

Sistemas normativos comunitarios: enfoque político, social y cultural

- Sistemas jurídicos indígenas
- Autoridades locales
- Normas y patrones de funcionamiento doméstico
- Redes para conseguir armonía y resolver conflictos dentro de las comunidades
- Cómo se articula lo consuetudinario con lo constitucional?

Estructura temática del Seminario

Sesión	Fecha	Sesiones teóricas	Sesiones prácticas
1	04/11/06	Introducción a la investigación (Axel Köhler, Tim Trench, Laura Cardús)	
2	11/11/06	Introducción a los medios audiovisuales I (Laura Cardús y Axel Köhler)	
3	18/11/06	Introducción a los medios audiovisuales II (Laura Cardús y Axel Köhler)	
4	25/11/06	Realización de un guión (documental) (A.G.)	25 nov.
5	02/12/06		Manejo de cámara. Lenguaje audiovisual (A.G.)
6	09/12/06		Proyección y análisis de nuestras producciones de video Invitado: Leonardo Toledo
7	16/12/06	Comunicación para el Desarrollo Social (Promedios)	
8	13/01/07	Derechos y Comunicación (Leonardo Toledo)	
9	20/01/07	¿Lenguas muertas, culturas muertas? El ejemplo de los Mankeme. (Heber Matus) sesión en Chiapa de Corzo	
10	27/01/07 28/01/07		Manejo de programas de edición: Final Cut Pro (P.D. y Axel Köhler)
11	03/02/07	Globalización y Comunicación (Jorge Armando Gómez, Axel Köhler y Laura Cardús)	
12	10/02/07 11/02/07	Religiosidad maya y territorios sagrados (Enrico Straffi - Rosa Thomas, Virginia y Orlando Tej)	

		OJO: sábado la cuestión teórica en el CESMECA y domingo la ceremonia maya en la OMIECH!	
13	17/02/07	Salud comunitaria y medicina tradicional (Rafael Alarcón, Jaime Page, Ana Valadez)	
14	24/02/07		Manejo de luz en la filmación (Edith Ramos)
16	03/03/07		Manejo de sonido en los medios audiovisuales (Baruch Arias)
17	10/03/07		Grabación y Edición de Sonido (Sangeet)
18	17/03/07	Sistemas normativos comunitarios (Araceli Burguete)	
19	24/03/07	Movimientos Sociales (Xochitl Leyva)	
20	31/03/07	Manejo de programas de postproducción: DVD Studio Pro (P.D. y Axel Köhler)	
21	01/04/07	Evaluación colectiva del seminario	

ANNEX 4: Croquis de la regió del treball de camp

