

La construcción de las identidades en el "documental indígena"	Título
Jablonska, Aleksandra - Autor/a;	Autor(es)
En: De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos Vol. 2, no. 3. (enero-junio, 2015). México : PPELA-UNAM, 2015.	En:
México D.F.	Lugar
Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México	Editorial/Editor
2015	Fecha
	Colección
Indígenas; Material audiovisual; Cine documental; Identidad indígena; Cosmovisión; México; América Latina; Oaxaca;	Temas
Artículo	Tipo de documento
" http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ppel-unam/20160614073437/Jablonska.pdf "	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.edu.ar



La construcción de las identidades en el “documental indígena”

ALEKSANDRA JABLONSKA*

RESUMEN. En el ensayo se analizan diversas formas de representar las identidades étnicas en las películas documentales producidas entre 1992 y 2011 por Ojo de Agua Comunicación, una organización de comunicadores de Oaxaca. Dicho análisis se basa en la problematización de los conceptos del cine documental y del video indígena, y de su capacidad de relacionarse con el otro, para que éste pueda autorrepresentarse en una narrativa audiovisual. Se argumenta que el uso del lenguaje de los documentales observacionales (Bill Nichols) impide la emergencia del otro, debido a que apuesta por una fuente única del discurso y una evaluación del otro en que éste no participa. Además la organización del montaje y la selección de los hechos y de las ideas es siempre responsabilidad del cineasta.

PALABRAS CLAVE: *Cine documental, video indígena, identidades, cosmovisión.*

ABSTRACT. In the essay different ways of representing ethnic identities are analyzed in documentary films produced between 1992 and 2011 by Ojo de Agua Communication, an organization of communicators in Oaxaca. This analysis is based on the problematization of the concepts of documentary film and indigenous video, and his ability to relate to the other, so that it can present itself in an audiovisual narrative. It is argued that the use of language of observational documentaries (Bill Nichols) prevents the emergence of the other, because they committed a single source of discourse and an evaluation of the other in that it does not participate. Furthermore assembly organization and selection of the facts and ideas is always the responsibility of the filmmaker.

KEYWORDS: *Documentary film, indigenous video, identities, cosmovision.*

RECIBIDO: 28 de noviembre de 2014. **ACEPTADO:** 09 de diciembre de 2014.

1. INTRODUCCIÓN.

El presente ensayo tiene como punto de partida una investigación que tuvo como objeto principal analizar las películas documentales realizadas por Ojo de Agua Comunicación, una organización de comunicadores,

* Docente en el Área de Diversidad e Interculturalidad de la Universidad Pedagógica Nacional <aleksandra.jablonska@gmail.com>

nacida en Oaxaca en 1998, teniendo como eje del estudio la noción de las identidades.¹

Ello requirió de una metodología de indagación transdisciplinar que buscó articular las categorías de análisis provenientes de diversas disciplinas, tales como la hermenéutica aplicada al análisis cinematográfico, la sociología, la antropología, la historia y la psicología social.

Empleamos la noción de las identidades como una unidad analítica de comprensión de lo social que nos permitiría revalorar la existencia de una pluralidad de adhesiones y sentidos de pertenencia que se asumen, transforman, reafirman o debilitan en un espacio determinado. Como se ha señalado en diversas ocasiones, las identidades son cambiantes y, necesariamente, relacionales, es decir, un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social (Valenzuela, 2004; Giménez, 2004, Maalouf, 2007). Pero ello no implica la conformación de un sistema relacional coherente. En los tiempos de modernidad tardía, argumenta Stuart Hall, las identidades están cada vez más fragmentadas y fracturadas, "se constituyen de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas" (2011: 17).

Preguntar por las identidades es, inevitablemente, preguntar cómo nos auto-nombramos y cómo somos nombrados por otros. Ello constituye un problema complejo puesto que los actores se construyen en diferentes niveles y con lógicas diferenciadas, debido a que, como afirmó Giménez, "la pertenencia social reviste diferentes grados, que pueden ir de la membresía meramente nominal o periférica a la membresía militante e incluso conformista, y no excluye por sí misma la posibilidad de disenso" (2004: 52).

Es por ello que las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella, es decir, dentro de cómo nos representan otros, cómo en el proceso de autorrepresentación. Emergen en el juego de las modalidades específicas de poder y por eso, son más producto de la diferencia y de la exclusión, que de la continuidad naturalmente conformada (Hall, 2011: 18).

¹ En dicha investigación participó, como ayudante, Jorge Fonseca Gurrola, a quien agradezco sus aportaciones a las reflexiones sobre la representación de las identidades en algunos documentales.

La pertenencia social implica la inclusión de una personalidad individual en cierta colectividad, que se realiza a través de la asunción de algún rol y sobre todo “mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad” (Giménez, 2004: 52).

Ahora bien, asumimos que las películas son una suerte de interpretación o, si se prefiere, representación segunda de las identidades. Aunque en ella aparezcan los actores sociales que pretenden autorrepresentarse ante el espectador implícito, dicha autorrepresentación es mediada por el cineasta y su proyecto de escritura audiovisual.

De las consideraciones anteriores surgieron las principales preguntas. ¿Qué papel pudo haber tenido el empleo de los medios audiovisuales para generar o coadyuvar a crear nuevas formas de la construcción identitaria? Es decir, ¿hasta qué punto la invitación de participar en una película ha transformado la auto-percepción de los sujetos a medida que los separó por un tiempo de su vida cotidiana para elaborar una representación de sí mismos ante los otros, el equipo de filmación y un público imaginado? ¿Qué tan verosímil es que los sujetos filmados no actuaran ante la cámara? ¿Hasta qué punto los cineastas fueron capaces de respetar e interpretar correctamente las visiones del mundo y las prácticas sociales de los sujetos filmados? ¿En qué medida influyeron en la representación mediante la puesta en escena, la dirección de los sujetos y el montaje?

Ahora bien, analizar cómo los filmes dan cuenta y contribuyen a reforzar a las identidades requiere de la consideración de los recursos específicos de la comunicación audiovisual. Por ello, en la investigación analizamos, en paralelo, los modos del discurso cinematográfico, la manera cómo se construía el punto de vista en los filmes, cómo se desarrollaba el proceso narrativo y cómo se relacionaba la película tanto con el objeto de su discurso, como con el espectador, vale decir, consideramos las estrategias comunicativas que desarrollan las películas.

Todos los filmes analizados son considerados tanto por sus realizadores y productores, como por los espectadores, como películas documentales. Esta designación, lejos de remitirnos a una cuestión sencilla, requiere de una problematización que tiene implicaciones en el análisis que hemos realizado.

2. LA IMPOSIBLE DEFINICIÓN DEL DOCUMENTAL: ALGUNOS APUNTES METODOLÓGICOS

El primero en ofrecer una definición al respecto fue John Grierson quien en los años treinta del siglo pasado afirmó que se trataba del "tratamiento creativo de la realidad" (Nichols, 2013: 26) Dicha definición planteó, como advierte Bill Nichols, muchos problemas. ¿Cómo resolver la tensión existente entre la creatividad, que implica el uso de la libertad y de la imaginación y la realidad que suponemos lleva una existencia objetiva y, por tanto, no está sujeta a la manipulación?

Otras definiciones tratan de evitar la resbalosa referencia a la existencia de una realidad objetiva y plantean que el documental se refiere a algo que realmente ocurrió. Pero recordemos que también muchas películas de ficción se refieren al mundo histórico y recrean los acontecimientos de la conquista, de la revolución mexicana, de los feminicidios en Ciudad Juárez, o del paso de los migrantes centroamericanos por México, es decir de lo "realmente ocurrido". ¿Cómo distinguir entonces un documental de una película de ficción?

Hay quienes tratan de salvar los problemas anteriormente planteados afirmando que los documentales tratan de la gente real, es decir, de las personas que no actúan sino que se representan a sí mismas. Pero, de nuevo, esta definición se tambalea cuando la examinamos de cerca. Jean Rouch y Eduardo Coutinho, entre otros, han demostrado ampliamente que ante la cámara la gente se transforma y empieza a actuar. No son ellos mismos tal como se comportan en su vida cotidiana. Antes de que se inicie la filmación el cineasta suele dar indicaciones: les sugiere los temas, el modo de abordarlos, les indica dónde deben pararse o sentarse o por donde caminar, conforme a la visión que el director suele tener del material que está trabajando. En la película *Santiago*, su director, Joao Moreira Salles, demostró de manera muy autocrítica cómo sus indicaciones al protagonista de su filme, alteraron al personaje y cómo sus propios prejuicios influyeron en la visión que buscó transmitir (Jablonska, 2013: 286- 291).

Finalmente, Coutinho mostró en sus documentales cómo las personas con cierta frecuencia le piden cambiar su discurso, previamente filmado. Después de realizada la entrevista ante la cámara, quieren decir otra cosa, de otra manera. En realidad, es imposible imaginarse que alguien sea capaz de autorrepresentarse de una sola forma y de una sola vez. Todos tenemos múltiples facetas que mostramos de uno u otro modo según el

contexto, las personas a los que nos dirigimos, e incluso según el estado de ánimo del momento (Ohata, 2013).

Por tanto, tampoco este rasgo distingue claramente el documental de la ficción.

Otro intento de definir el documental es afirmar que este cuenta historias de lo que ocurre en el mundo real. Esta afirmación ya se refiere al documental como un artificio porque, como todos sabemos, la vida en sí no se comporta como una historia, con un principio, un desarrollo y un fin. Y si nos referimos al acto de contar, entonces nos tenemos que preguntar quién es el que cuenta, desde qué posición y con qué fines. ¿La historia la cuentan los protagonistas o el cineasta?

Hicimos todas estas preguntas al material estudiado. En otras palabras, al analizar cada filme nos preguntábamos: ¿es una historia contada por el cineasta (influido, a su vez, por la institución que financió su proyecto) o por las personas que aparecen ante la cámara? ¿Qué indicios hay de que las personas fueron dirigidas para afirmar tal o cual cosa, colocadas en algún lugar que el cineasta consideró como adecuado para que hicieran sus declaraciones? ¿Qué indicios hay de que están conscientes de la presencia de la cámara?

Hay otras preguntas que se desprenden de las anteriores y que tienen mucho que ver con las características del cine. De acuerdo con la mayoría de los teóricos, pero también cineastas, el rasgo más distintivo de éste es el montaje. La película, tal como la vemos cuando está terminada, surge de un complejo proceso en que intervienen diferentes tipos de montaje. Dicho montaje o edición se hace en primera instancia en el mismo plano: la colocación de los objetos y personas en una cierta relación y el movimiento de la cámara, ya genera un efecto específico, muy distinto, al efecto que se produciría si presenciáramos la escena. Por el otro lado, una vez que ya está todo el material filmado, que puede durar varias horas, empieza el proceso de cortar y pegar para lograr una película de una duración preestablecida: 20 minutos, 45 minutos o 1 hora y media. Este proceso busca darle cierta coherencia al material a partir de cierto punto de vista, que es distinto al que se da en la vida cotidiana cuando estamos realizando nuestras actividades habituales.

De manera que al examinar los filmes pusimos una especial atención a la edición no sólo de las imágenes, sino de estas y la música, y de ambos elementos con las voces.

3. LA PRODUCCIÓN DE LOS DOCUMENTALES Y SUS MODALIDADES

Ojo de Agua Comunicación, creado en 1998, declara que funciona

como un colectivo de trabajo dedicado a promover la comunicación indígena y comunitaria; a producir programas culturales y educativos de radio y de video; además de colaborar con otros colectivos y organizaciones en procesos y medios de comunicación indígena y comunitaria en el sur de México y en otras regiones de nuestro país y de América Latina. (<http://ojoдеaguacomunicacion.org/quienes-somos/>)

A partir de estas declaraciones se podría pensar que Ojo de Agua actúa en forma independiente, desarrollando proyectos de colaboración con los pueblos y comunidades indígenas. Sin embargo, esto no es completamente cierto.

En realidad, el programa del video indígena, fue creado por el presidente Carlos Salinas de Gortari, como parte del programa de Solidaridad, a través del INI, dirigido entonces por Arturo Warman. (Cusi, 2005: 25) Entre 1990 y 1994 se organizaron en diversas partes de México talleres que duraban de 6 a 8 semanas y durante los cuales se capacitó aproximadamente a 85 indígenas como parte de un nuevo programa: Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas (TMA). (*Ibidem*)

El programa era visto con escepticismo tanto por quienes lo impartían, sujetos urbanos, conocedores de las distintas etapas de la producción del documental, como por quienes eran capacitados por ellos. Erica Cusi cuenta que los capacitadores trataban de evitar la imposición de las convenciones estilísticas occidentales para permitir la emergencia de las visiones o del idioma visual de los capacitados. (*Idem* :37) Pero sus discusiones confundían a los asistentes, quienes querían que se les enseñara el proceso de realización del video de manera clara y sin equívocos. Los estudiantes intuían además que la enseñanza que recibían iba a convertirlos en una especie de artistas individuales, rechazados por la comunidad, cosa que en efecto ocurrió en un caso estudiado por la antropóloga.

En la fundación de Ojo de Agua Comunicación participaron varios de los instructores contratados por el INI, entre ellos Guillermo Monteforte, quien colaboró con el TMA desde el principio. (Cusi, 2004). Al parecer heredaron de aquella experiencia ideas principales.

La idea central es que el documental es una forma natural para el video indígena puesto que “está estrechamente asociado con el imperativo de dar información histórica revelando realidades ignoradas de la vida de los indígenas, así como de otros grupos sistemáticamente oprimidos” (Cusi, 2005: 37). Por el otro lado lo plantearon como espejo electrónico, que consiste en una técnica de video que representa o reproduce la realidad al igual que un espejo en la mano, de manera inmediata y transparente (*Idem* : 38). Según esta lógica el video indígena es fiel a la realidad, a diferencia del mundo de mentiras representadas en los medios de comunicación masiva comercial.

Estas ideas pesan fuertemente sobre el material que hemos analizado en el transcurso de la investigación. Por otra parte, la mayoría de los documentales fueron patrocinados y, con frecuencia producidos por el INI, el UNICEF (United Nations International Children’s Emergency Fund -Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia), el CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social) Pacífico Sur, uno de ellos por CEPIADET (Centro Profesional Indígena de Asesoría Defensa y Traducción, A. C), otro por el Comité de Recursos Naturales de Oaxaca, y uno más por el Grupo de Estudios sobre la Mujer *Rosario Castellanos* y por el Instituto Nacional de las Mujeres.

Las condiciones de producción inevitablemente pesan sobre el punto de vista de los filmes. Las películas sin patrocinio de las instituciones gubernamentales o internacionales suelen ser más críticas, llegan a ser verdaderos trabajos de denuncia. Mientras que los que fueron financiados por alguna institución que depende del Estado mexicano y/o de la UNICEF, pretenden, más bien, resaltar las buenas prácticas que permiten el desarrollo de proyectos productivos y educativos exitosos. Corren, por lo tanto, el riesgo de convertirse en un instrumento ideológico de un Estado que a partir de 1990 pretendió interculturalizarse para cumplir con los compromisos adquiridos en la arena internacional (firma del Convenio 169 de la OIT (Organización Internacional del Trabajo) y la adhesión a los convenios de la UNESCO y responder a las exigencias de los movimientos indígenas en el ámbito nacional (Jablonska, 2010).

Lo anterior obliga a preguntarnos cómo llamar el conjunto de las producciones de Ojo de Agua. ¿Son videos indígenas porque hablan de las problemáticas que enfrentan las etnias del país o porque están hechas por los indígenas y reflejan sus puntos de vista? Estas preguntas, en la etapa en que se encuentra la investigación no son fáciles de responder. A primera

vista, y sin haber entrevistado todavía a los miembros del colectivo, ni a los realizadores, ni a quienes fueron filmados, los documentales parecen construir, en la mayoría de los casos, puntos de vista ajenos a los sujetos a quienes filman, son ejercicios de propaganda para un Estado que quiere aparecer como atento a las demandas de los pueblos indígenas, como argumentaremos más adelante.²

Como en los documentales tradicionales llamados “de observación”, los filmes analizados “hacen énfasis en el compromiso directo con la vida cotidiana de los sujetos, como si fuera observada por una cámara discreta” (Nichols, 2013: 52). Desde luego recurren a ciertas convenciones, artificios y modos de narrar establecidos, que pueden no ser advertidos por un público poco informado sobre las formas de hacer las películas y los modos en que estas buscan persuadir de algo a los espectadores. En cierto sentido recurren también a lo que Bill Nichols llama “el modo expositivo”, a medida que dan prioridad a las argumentaciones verbales (*Ibidem*).

Para poder analizar los documentales que siguen estas convenciones hay que compararlos con otras formas de hacer el cine de no ficción,³ para saber qué tipo de elecciones hicieron los cineastas. Nichols, en su libro clásico *Introducción al documental* (2013) habló de seis modos de hacer el documental: (1) el poético, que “hace énfasis en las asociaciones visuales, las cualidades tonales o rítmicas, los pasajes descriptivos y la organización formal”; (2) el expositivo, que “hace énfasis en el comentario verbal y en la lógica argumentativa”; (3) el observacional, que ya hemos definido; (4) el participativo, que “hace énfasis en la interacción entre el cineasta y el sujeto”; (5) el reflexivo, “que atrae la atención respecto a los supuestos y convenciones que rigen el cine documental (e) incrementa nuestra conciencia respecto a la construcción, por parte de la película, de la representación de la realidad; (6) el modo expresivo, que hace énfasis en el aspecto subjetivo o expresivo del involucramiento del cineasta mismo con el tema” (Nichols, 2013: 52- 53)

Respecto a esta clasificación, queda claro que los filmes analizados evitan el modo poético, aunque usan con frecuencia una fotografía pre-

² Con eso no queremos decir que los realizadores y los participantes de las películas tuvieron conciencia de ello. Afirmamos, sin embargo, que las películas, como textos, se separan de las intenciones de sus autores empíricos y participan en un diálogo o incluso conflicto de las interpretaciones presentes en una sociedad. (Ricoeur, 2002)

³ Término usado por cada vez más teóricos del cine para evitar la distinción tajante entre las películas de ficción y las documentales (Niney, 2009; Mendoza, 2008, Lucena, 2007)

ciosista, como de postal. Muy raras veces encontramos, sin embargo, imágenes simbólicas o metafóricas para expresar diversos aspectos de las identidades, que serían de gran utilidad para dar cuenta de los elementos de los imaginarios en que dichas identidades se sostienen. Las imágenes, en los filmes analizados, funcionan básicamente como información e ilustración de lo que dicen los personajes entrevistados o una voz en *over*. Lo mismo ocurre con la música: se emplea por lo general la música étnica, para “darla a conocer”, pero sin que se pretenda que ésta contribuya a producir algún efecto estético. En uno de los filmes, que analizaremos más adelante (*Todo cabe en un bosque...*) se emplea la música en la forma en que suelen hacerlo las películas producidas en Hollywood. Se trata de una música extradiegética que busca producir en los espectadores ciertos sentimientos elementales.

Los filmes, objeto de esta investigación, tampoco recurren al modo participativo. Por el contrario, ocultan invariablemente al personaje del entrevistador, aunque por la forma de las respuestas es bastante claro que las personas responden a preguntas que les fueron formuladas previamente. Las películas ocultan asimismo el proceso de construcción del filme presentándolo como producto acabado y, congruentemente con lo anterior, procuran borrar las huellas de un eventual involucramiento del cineasta con el tema. En este sentido, evitan tanto el modo reflexivo como el expresivo.

Además de la clasificación de Nichols, hemos recurrido a otros autores latinoamericanos, para destacar algunas cuestiones que permearon la discusión sobre el documental a partir de la década de los 60.

Jean-Claude Bernardet (2003) destacó tres elementos de ruptura cada vez más evidentes a partir de la década de los sesenta en los documentales. En primer lugar, los cineastas dejaron de creer en el documental como reproducción de lo real y lo convirtieron en discurso, multiplicando recursos que les permitieran convencer de ello al espectador. Adoptaron estrategias anti-ilusionistas, mostrando la obra como producto y desnudando su proceso de producción, exponiendo al documentalista como productor de discurso y no como reportero neutral (Teixeira, 2004: 38). En segundo lugar cuestionaron la verdad de la narrativa, que el documental había heredado del cine de ficción. A partir de entonces sus esfuerzos estarán encaminados a quebrar el flujo del montaje audiovisual para desarrollar un lenguaje basado en los fragmentos y en la yuxtaposición.

Finalmente, destaca Bernardet, renunciaron a la univocidad para trabajar sobre la ambigüedad. De este modo el modelo mimético-reproductivo fue cediendo a un discurso con la intervención deliberada y ostensiva del cineasta.

Dicho proceso estaba íntimamente relacionado con la problematización de la relación yo-otro. Esta cuestión, como explica Bernardet, no sólo obliga a problematizar la temática y los contenidos, sino que necesariamente conduce a cuestionar el lenguaje (2003: 213). En efecto, era el lenguaje cinematográfico empleado antes de los sesenta, el que impedía la emergencia del otro, un lenguaje que presuponía una fuente única del discurso, una evaluación del otro en que éste no participaba, una organización del montaje, de las ideas, de hechos que tendía a excluir la ambigüedad. Era preciso que este lenguaje se quebrara, se disolviera, no para que el otro necesariamente emergiera sino para crear por lo menos esta posibilidad (2003: 214).

Ahora bien ¿cómo organizaron los documentales producidos por Ojo de Agua Comunicación su relación con el otro? Ciertamente, de manera tradicional. Lo más novedoso de las películas analizadas es que quienes hablan, en la mayoría de los casos, son personas que no tienen acceso a medios de comunicación para expresarse. Pero no aparecen en los filmes de manera anónima. Los cineastas proporcionan siempre los nombres completos y, eventualmente, los cargos que ostentan en la comunidad, en el centro productivo, en la escuela o en alguna institución.

El otro habla en estos filmes sólo a través de la mirada y las instrucciones del cineasta. Las declaraciones son editadas, fragmentadas y dirigidas por el entrevistador, con cierta excepción que constituye la película *Pidiendo vida*, el más antiguo de los filmes analizados y patrocinado por el Instituto Nacional Indigenista (INI). En ella, los personajes parecen realizar rituales y hablar directamente, sin la mediación de un entrevistador, aunque sí a través de una cámara que muestra ciertos ángulos y momentos de la celebración de *El Costumbre*.

4. LAS TEMÁTICAS Y SU TRATAMIENTO: UNA DISPUTA EN TORNO A LA IDENTIDAD

Las películas analizadas participan en el proceso de reivindicación de la identidad propia, de su reconstrucción a partir de nuevos procesos productivos o de su conservación por medio de la preservación de las diversas

prácticas culturales y políticas, reforzadas por una cosmovisión sincrética que mezcla elementos de la religión propia con la católica. Algunas se centran en la construcción de procesos educativos propios y es en ellas en las que el tema de la identidad se problematiza más.

Dos de los filmes hablan de un proceso contrario, a saber, de la pérdida de la identidad, del debilitamiento de los sentidos de la pertenencia, forzados por los procesos de discriminación, explotación, procesos judiciales amañados y corrupción. En este sentido creemos que pueden considerarse como documentales de denuncia.

LA COSMOVISIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

De acuerdo con la definición de Johanna Broda la cosmovisión es una “visión estructurada en la cual los miembros de una comunidad combinan de una manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que viven, y sobre el cosmos en que sitúan la vida del hombre” (Broda y Báez-Jorge, 2001: 16).

Aunque cambiante, la cosmovisión de los pueblos de raíz mesoamericana posee, conforme a López Austin, “un núcleo duro” (2001: 58- 64), cuyos elementos son resistentes al cambio y que pertenece a una muy larga tradición histórica.

El documental que se centra más en este tema es *Pidiendo vida* (1992), realizado bajo los auspicios del INI, con las etnias de mexicaneros y tepehuanos. A diferencia de las demás películas donde la presencia del narrador extradiegético es muy frecuente, en este caso se reduce a un letrero que se coloca al inicio del filme y que sirve para orientar al espectador:

En la Sierra Madre Occidental, al sureste del estado de Durango, se encuentra San Pedro Xícoras, donde habitan indígenas mexicaneros y tepehuanos. La comunidad celebra “El Costumbre” o “Xuravét”, ceremonia que vincula los santos, el agua, el fuego, el águila, el sol y la estrella matutina en su cotidiana petición de vida.

Aunque en el resto de la película no interviene ningún entrevistador y podría parecer que el pueblo desempeña sus actividades sin intervención ajena, en algunos momentos podemos darnos cuenta que las personas están conscientes de que están siendo filmadas. En uno de estos momentos un hombre bromea con el otro: “capaz que sales en la tele al rato”. En otro, una persona que explica la importancia de la caza del venado para

la ceremonia de Xuravét y en que luego se prepara la carne para todos, le dice riendo al camarógrafo: "hasta a ti te van a dar".

El filme tiene por objeto explicar los orígenes de la ceremonia, su importancia para mantener la vida y mostrar los preparativos, así como el desarrollo de la misma. Sin embargo, a través de la voz de un maestro, nos enteramos del contexto actual del pueblo que vive en el aislamiento y la pobreza. Para llegar a la capital del estado se necesita caminar nueve horas a pie y luego viajar doce en una camioneta. Aunque los pueblos llevan veinte años pidiendo al gobierno que les construya un camino, no lo logran. No tienen un atractivo económico, piensan, para que el municipio o el estado se interesara en ellos. Viven de la agricultura y la elaboración de las artesanías, a base de textiles. Para conseguir otro tipo de artículos necesitan mantener contacto con otras poblaciones y apoyo del gobierno.

Xuravét es una celebración que parece tener el mismo sentido que los rituales descritos por Jaques Galinier, citado por Andrés Medina Hernández (2010: 130- 131), que pertenecían al campo de los rituales agrícolas entre los Otomíes, conocidos como las costumbres.

Es un espacio situado en la base misma del pensamiento otomí, como se indica cuando se afirma una homología con los rituales terapéuticos, en los que se encuentra el proceso periódico de reforzamiento de la identidad étnica. En ellos tiene un papel fundamental el chamán y sus facultades de nahual, esto es de transformarse en animal o en ancestro. (*Ibidem*: p. 130)

La celebración de El Costumbre permite mantener la vida no sólo en el pueblo sino en toda la tierra. Uno de los personajes narra:

Quando venía la guerra de Irak, trajeron un oficio de Santa María para que hiciéramos Xuravét. Estuvimos todos de acuerdo ya que y hasta ahorita aquí no ha pasado nada. Cuando viene alguna guerra, siempre hacemos así porque no tenemos armas con que pelear. Solamente aclamando a Dios porque él es quien da La Paz en este mundo. Es la única arma que tenemos. Hoy la gente, los más jóvenes, ya no quieren El Costumbre o Xuravét. Quieren ser como los mestizos. Quieren pero no, no está bien, porque Dios nos lo dejó a nosotros los indios.

Aprendieron la celebración de sus padres, éstos de sus antepasados, y aquellos de los dioses, que habitaron la tierra al inicio de los tiempos. Explica el chamán:

En aquel tiempo de primeros días, de la primera época, ante los siete discípulos, ante los siete colindantes, su tiempo real, años antes, años remotos, aquí estaban, eran gente como nosotros, nada más que ellos son santos. Antes las piedras andaban como cristianos, pájaros, puercos, chivos hablaban. Cuando salió la estrella grande todo se endureció.

Esta declaración está acompañada de las imágenes de las grandes piedras al lado y dentro del río, de modo que entendemos que en eso se convirtieron los dioses.

El chamán invoca lo mismo a dios padre y a Jesucristo que a padre dios agua, madre dios agua, a San Pedro aparentemente sincretizado con el águila, a la virgen de Candelaria, que a Isabel, el dios de fuego. Está presente aquí el dualismo tan característico de las culturas mesoamericanas: padre/ madre, agua/ fuego y el sincretismo con la religión católica.

El simbolismo del número 7,⁴ se completa con el del número 5, que también ayuda a explicar el origen del universo: el sol salió y se metió cinco veces. Existen cinco cielos. Este número tiene relación directa con la mano como símbolo de la muerte y también de Venus presente en la cosmogonía teotihuacana y de Cacaxtla (Ladrón, 1988).

La celebración invoca también el simbolismo del círculo,⁵ presente en la cosmovisión de origen mesoamericano. Se baila en círculo, el chamán se mueve en círculo mientras reza y pide la vida.

Conforme a la idea de que el reforzamiento de la identidad étnica requiere de rituales terapéuticos, en la película se muestran las curaciones o los rituales de limpia que se realizan con un palo con algodón. Al final del filme, cuando termina Xuvarét, que había durado toda la noche, el chamán hace la limpia a los hombres escupiendo alcohol en su cara y vientre, y la chamana hace lo propio con las mujeres y niñas.

Durante la ceremonia el chamán asume la identidad de un antepasado para conducir a la comunidad a un renacimiento simbólico. Éste se realiza en un cerro sagrado, con velas y plumas de aves, danzas y rezos. Una de las partes centrales de la ceremonia es la preparación de la carne de venado, previamente cazado. Eso no es fácil, explica un hombre, porque dios les dejó a estos animales al cuidado del diablo.

⁴ El simbolismo del número 7 es común a muchas culturas. En las de raíz mesoamericana el mundo se estratifica verticalmente en 7 niveles. (Medina: 2010: 149)

⁵ Véase, por ejemplo Tibon, 2005.

El venado, se relaciona en la cosmovisión mesoamericana con la fecundidad de la tierra y la renovación anual de plantas. De acuerdo con Manuel Chávez Gómez, en los códices mayas hay numerosas representaciones de venados asociados con diversas deidades y animales, que aparecen en contextos de lluvia, fertilidad y sequía. La muerte del venado, como la que se representa en el filme, se asocia con el deseo de que caigan buenas lluvias para nutrir la tierra, por eso el venado debe morir llorando (Chávez, 2010: 11).

El chamán dice en la película:

Dicen que Dios nuestro Señor vivía en este mundo. ¿Dónde mero la tenía? Y tenía los venados como chivos. Entonces cuando se levantó a los 5 cielos, se los dejó al diablo. Dios le dijo al diablo que por favor les diera un venado a sus hijos porque nosotros los ocuparíamos en El Costumbre. El diablo dijo "si me los compran, puedo darlos, si no, no les doy nada".

"Bueno", dijo dios, "pero ellos pueden robarse alguno en un descuido." Y por eso ahora cuando buscamos un venado, pues no tan fácil se encuentra, porque los cuida el diablo. Él vive aquí en la tierra.

Así estamos pidiendo vida porque la vida es muy ajena, porque la vida es muy amable, tal vez iremos sabiendo como nosotros tenemos la vida, pero allá ustedes.

Así como ya llegó el tiempo para cuando ustedes van a sembrar para que esté bonito, para que esté verde, para que esté bien. Para que estén bonitos la calabaza, el tomate, el frijol, el chilacayote, plátano, naranja, mango, todo aquello que se dejó en este mundo para que la estén pasando.

Otra narración en el filme, que se refiere a los comienzos del mundo, cuenta la historia de Tepusilám, una vieja que llegó a la tierra y fue exigiendo a las niñas, que llamaba "sus nietas" para comérselas. Para liberarse de ella los hombres la emborracharon y después le prendieron fuego. En la mitología mesoamericana se registra a esta temida deidad con el nombre de Tlantepuzilama, cuyo nombre significaba "la vieja con dientes de cobre" (Olivier, s/f).

En suma, la película busca recrear la cosmovisión de los mexicaneros y tepehuanos haciendo creer al espectador que asiste al ritual de El Costumbre sin la mediación de los agentes externos. No obstante ello, los realizadores no logran ocultar del todo su presencia, por lo que asistimos, en realidad, a una representación creada muy probablemente a petición de los cineastas.

EL RESCATE DEL MEDIO AMBIENTE Y NUEVOS PROCESOS PRODUCTIVOS COMO ELEMENTOS DE LA IDENTIDAD

Si bien, como han documentado diversas investigaciones, una de las estrategias político-identitarias de los movimientos indígenas ha sido la de convertirse en actores político-ecológicos, en un contexto de alarma generalizada por el deterioro del medio ambiente, por lo general dicha estrategia ha sido apoyada por los movimientos ambientalistas, las organizaciones no gubernamentales y los programas nacionales y globales de desarrollo sostenible (Ulloa, 2001).

Pero los documentales borran estas alianzas y también la posible responsabilidad de los pueblos indígenas en la deforestación y erosión de las tierras, para promover abiertamente una ideología desarrollista que vincula los trabajos de reforestación con la producción industrial y haciendo creer al espectador que se trata de proyectos autogestionados que refuerzan las identidades étnicas, al mismo tiempo que introducen en ellas una cultura empresarial, orientada a la ganancia.

Esto es lo que plantea *Todo cabe en un bosque... sabiéndolo manejar*. Mediante los letreros en la pantalla y las entrevistas dirigidas, se nos van mostrando las distintas actividades de conservación y restauración de los bosques, de aprovechamiento de recursos no maderables, las de ecoturismo y otras tantas, hasta el manejo forestal sustentable, abarcando diferentes eslabones de la cadena productiva.

En el proyecto participan veintiséis comunidades y ejidos que integran el Comité de Recursos Naturales de la Sierra Sur, Zimatlán, Sola de Vega y Valles Centrales.

En el documental se nos hace creer que dicho proyecto es resultado de la lucha de varias décadas contra una empresa privada denominada Compañía Forestal de Oaxaca, que permitió que las propias comunidades se apropiaran del proceso productivo forestal y emprendieran su propio camino “para con ello generar empleos, ingresos y garantizar la permanencia de su patrimonio natural”.

El filme inicia en Jalapa del Valle, donde los entrevistados explican las distintas actividades que se realizan en el ejido para retener el agua, para entubarla y llevarla a las comunidades, y para reforestar la zona. Las imágenes son preciosistas, como de postal y muestran un mundo perfecto, organizado. La narración sigue en San Pedro el Alto, donde hay una planta

purificadora, semi-mecanizada y un vivero forestal. "Es un proyecto exclusivo para las mujeres", se nos explica.

Sí tenemos comuneros trabajando con nosotros pero son pocos. Nosotras somos comuneras, tenemos nuestra propia asamblea de comuneras. El proyecto fue creado para el beneficio social, creo que ya hemos pasado esta etapa, ya se está pensando en un nivel empresarial. Esta semiautomatizado todo el proceso dentro de la planta. Tenemos amplio mercado en otras poblaciones y en la ciudad de Oaxaca. Nos ha beneficiado, a las mujeres que tienen hijos. No es un sueldo bueno pero ha servido para sacar adelante a sus familias.

De ahí, la película nos traslada a la fábrica de muebles en Santiago Textitlán, en una pantalla dividida (recurso constantemente usado en el filme) en que se muestran distintas etapas del proceso y el producto terminado, las sillas.

La ideología del desarrollo, basada en la producción industrial, es reforzada por la siguiente explicación:

Hasta 1999 la comunidad tenía una administración tradicional, basada en sus usos y costumbres, la administración se cambiaba cada año. De 1999 en adelante se ha adquirido una cultura más empresarial, basada en resultados, y el adquirir una cultura empresarial no quiere decir que tengamos que desconectarnos de nuestras culturas tradicionales.

La cultura de la comunidad es definitivamente una cultura de respeto del medio ambiente, ese respeto ya ha tenido sus resultados que es meramente la certificación, el reconocimiento de empresas transnacionales. Todo ese proceso del buen manejo, responsable, la comunidad ha certificado sus bosques, pues para mayor beneficio, poder exportar. Eso significa plantar árboles, tener sus viveros, combatir las plagas, combatir los incendios, cuidar el agua, la ecología, y todo lo que representa el medio ambiente.⁶

⁶ Este mundo ideal, basado en la cultura empresarial, despertó nuestras sospechas. Una rápida búsqueda hemerográfica permitió crearnos una visión completamente distinta de lo que sucede en las comunidades retratadas en la película. La revisión de las noticias nos permitió descubrir que, en la vida real, las comunidades de San Pedro El Alto y Santiago Textitlán están en una feroz disputa por la tierra. Hay invasiones, emboscadas y muertos. Hace unos años San Pedro decidió recuperar sus tierras "para hacer valer su título primordial de fecha 27 de agosto de 1719". Pero la gente de Santiago Textitlán considera que este título es falso y que la disputa se originó en mayo de 1954 cuando San Pedro recibió la dotación de tierras por una Resolución Presidencial que afectó las propiedades de varios pueblos vecinos (<http://www.noticiasnet.mx/portal/oaxaca/general/patrimonio/195946-textitl%C3%A1n-y-su-verdad-las-tierras-son-nuestras>). Siguiendo las noticias, es posible comprender que en realidad el territorio retratado en el filme están en disputa varios intereses políticos y empresariales

Se trata, a todas luces de un filme de propaganda a favor de que los pueblos indígenas se involucren en proyectos de desarrollo de alcance nacional y transnacional, haciendo creer al espectador que las identidades étnicas tradicionales son compatibles con la organización fabril y la persecución de las ganancias.

LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES CON BASE EN PROYECTOS INNOVADORES DE EDUCACIÓN

En la página web de Ojo de Agua, además de los documentales pueden verse las series. Una de ellas, llamada “Educación indígena: experiencias ejemplares” ha sido producida en el marco de la iniciativa “Todas las niñas y niños a la escuela” de UNICEF-México, bajo la coordinación de CIESAS-Pacífico Sur en Oaxaca. Todos los documentales de la serie se realizaron en 2009. En su conjunto, recogen las experiencias escolares ejemplares permiten comparar el trabajo que se realiza en espacios étnicos diversos, el Wixárika, el Zapoteco, el Rarámuri, el P’urhépecha y el Tzeltal. Ninguno de estos espacios está completamente libre de influencias externas. En todos hay alumnos y profesores mestizos, en todos se hablan dos o tres lenguas.

En algunos casos se trata de adaptar y enriquecer el currículum oficial, a las necesidades de las comunidades en que éste se imparte y complementarlo con contenidos culturales propios; en otros, al revés, se trata de partir de lo propio, para irlo enlazando más adelante con las culturas nacionales y la globalizada. El uso de las computadoras y, por ende, del internet, parece haberse universalizado.

En algunas ocasiones la escuela busca estrechar los lazos con la comunidad (*Tatutsi Maxakwaxi*), en otras, marca su distancia, se convierte en el espacio de crítica de las costumbres que se presentan como retrógradas y son ridiculizadas (*Asamblea escolar, nuestras palabras*). Esto en ocasiones resulta paradójico porque para criticar a la comunidad se emplean las formas de convivencia y debate tomados de la vida comunitaria, como lo es la asamblea.

Lo que más diferencia estas diversas experiencias de la escuela tradicional son el bi y trilingüismo que se practica en la vida cotidiana y que se

y los comuneros están atrapados en una violenta lucha, en que se recurre al cierre de las tuberías de agua y el corte de la energía eléctrica para obligar a otros pueblos a replegarse. (Martínez Platas, Ignacio (2014)

introduce al curriculum con mayor o menor pericia. Los mismos profesores crean los materiales didácticos y con frecuencia declaran carecer de metodologías suficientemente elaboradas para enseñar las lenguas de la región, así como para pasar de la primera a la segunda lengua.

Otro elemento distintivo de estas experiencias alternativas es la práctica del tequio, mismo que se aplica para mantener la escuela y eventualmente el albergue, para desarrollar trabajos que tienen como fin el aprendizaje de diversos oficios, pero también la venta de productos no para el beneficio personal sino de toda la comunidad.

Las escuelas, objeto de los documentales, buscan una relación más horizontal con sus alumnos; acortan o tratan de eliminar la distancia entre el profesor y el alumno, deja que éstos últimos tomen la iniciativa, escojan los problemas que quieran estudiar, incorporan, en mucho mayor grado que las escuelas tradicionales, la investigación como método de aprendizaje (*Gozedzo dzedzo, aprendiendo lo nuestro*).

En general, las películas analizadas documentan las experiencias educativas que tienen como fin rescatar y reforzar las identidades antiguas, las de los antepasados, ante las evidencias de su debilitamiento en las nuevas generaciones. A este esfuerzo subyace la creencia acerca del esencialismo de las identidades, aunque en la mayoría de los casos se busca establecer relaciones con la cultura nacional y global. Lo anterior nos coloca al parecer en una especie de auto-encierro frente a otras culturas del país, relacionado con la creencia acerca de la existencia de una cultura nacional, representada en las escuelas por los libros de texto oficiales, y también de una cultura global representada por la omnipresencia de las computadoras y supuestamente, de internet.⁷

Sólo uno de los filmes comentados confronta la idea esencialista de la cultura y de la identidad. El conductor de los socio-dramas busca crear conciencia de que no todas las tradiciones deben respetarse porque afectan los derechos humanos de las niñas, mujeres y alumnos, el derecho a la salud, a la convivencia pacífica, etc. (*Asamblea escolar, nuestras palabras*).

Todas las películas muestran las experiencias de las escuelas reconocidas por la SEP, aunque en algunos casos en un principio fueron surgiendo por iniciativa de los grupos locales. De tal modo que, aunque se trate de

⁷ En realidad en muchos pueblos de México, sobre todo los alejados de las grandes ciudades, el acceso a internet sigue siendo muy restringido. Las computadoras se usan como máquinas de escribir, como archivos y como instrumentos de administración de la escuela.

proyectos alternativos a la escuela tradicional, caben dentro de la visión actual del Estado mexicano acerca de la educación intercultural, que ahora sustituye al sistema de educación indígena, sin resolver sus problemas. Entre estos problemas habría que resaltar las tendencias de encerrar a las culturas en sus propios territorios. Ello prolonga la antigua política de segregación de las poblaciones indígenas en espacios reservados exclusivamente para ellos. Otro inconveniente que se observa en prácticamente todos los filmes es la falta de metodologías adecuadas para enseñar el español como segunda lengua. La mayoría de los niños tiene dificultades para expresarse en español, lo que constituirá en un futuro una seria dificultad para continuar sus estudios o relacionarse con otras culturas.

LAS IDENTIDADES EN PROCESO DE DESTRUCCIÓN

No todos los documentales producidos por Ojo de Agua nos muestran las “experiencias ejemplares”. Por lo menos dos de ellos, auspiciados por organizaciones que defienden los derechos humanos de los pueblos indígenas, tienen un tono crítico, de denuncia.

Deshilando condenas. Bordando libertades y Justicia sin palabras denuncian las largas condenas a las que se someten a mujeres y hombres indígenas después de juicios amañados, realizados sin traductores, en un contexto de corrupción del sistema judicial y, al parecer siguiendo la política de exterminio de los pueblos indígenas, a medida que los años pasados en la cárcel privan a las familias del sustento y tratan con mayor crueldad a los hijos.

La voz *over* o los letreros enumeran las causas de esta situación. Como uno de los motivos principales señala el abandono por parte del gobierno del campo y de los campesinos ante un mercado que no valora ni el trabajo, ni la naturaleza, sino la ganancia. Ello obliga a los campesinos a emigrar o a buscar formas de ganarse la vida distinta. En ambos casos ello los convierte en ilegales, en delincuentes. Por otra parte, se señala la vulnerabilidad particular de las mujeres que muchas veces transportan droga sin saberlo, pensando que le hacen un favor a un pariente. Se hace mucho hincapié en la corrupción que impera en el sistema de justicia que no atrapa a los verdaderos narcotraficantes, sino a los chivos expiatorios. Una vez encarceladas las mujeres se les somete a un trabajo semi esclavo, de largas jornadas, con salarios exigüos y sin prestaciones. Todo lo

anterior produce un círculo vicioso de pobreza, discriminación hacia las mujeres indígenas, analfabetismo, desconocimiento del español, falta de traductores.

En este proceso los presos pierden dignidad y sentido de la pertenencia. Desvinculados de sus familias, sometidos a la discriminación y maltratos, convencidos que están purgando una condena injusta, dejan de confiar en sí mismos. Se autodefinen como ignorantes.

5. REFLEXIONES FINALES

Volvamos a las reflexiones iniciales de este ensayo. ¿Podemos creer que los documentales reflejan los puntos de vista de las sociedades que retratan o debemos necesariamente asumir que son producto de una cierta interpretación del cineasta y de quien patrocina su trabajo? ¿Es posible asumir que las personas filmadas actúan normalmente ante la cámara, o son dirigidas, colocadas en determinados lugares, invitadas a dar cierta versión de los hechos? ¿Qué tanto altera el montaje, el material inicialmente filmado? ¿Cómo afecta éste las declaraciones, puesto que permite suprimir parte de ellas y presentarlas en un orden diverso del que ocurrió en la escena original? También permite agregar los significados mediante las imágenes que acompañan las palabras y la música intra o extradiegética.

¿Son las películas que hemos analizado un engaño, un teatro? Sin duda. Podrían dejar de serlo si se exhibiera el modo en que se filmaron, si pudiéramos ver cómo se negoció (si es que hubo tal negociación) lo que se iba a mostrar y lo que se iba a decir, si se exhibiera el proceso de montaje.

El otro problema que enfrentan las películas analizadas es que pretenden ser relatos, es decir, se adhieren a una estructura que tiene una introducción, un desarrollo y un fin, por lo general, un final feliz. Sólo las dos películas que denuncian el racismo y la corrupción en el sistema judicial, escapan a esta condición. En los demás casos los documentales cierran con las declaraciones que refuerzan la idea de que se nos mostró una experiencia exitosa, positiva, que permitió mejorar la vida de una o varias comunidades. Los antiguos rituales, que estaban siendo olvidados, vuelven a funcionar, las comunidades emprenden procesos productivos que mejoran su medio ambiente, reducen el desempleo y la migración, y permiten vivir mejor a la gente. Los proyectos educativos, pese a dificultades y escepticismo inicial, terminan siendo un éxito: la comunidad gana una nueva generación mejor preparada para resolver los problemas

de la misma, los chicos están en condiciones de seguir estudiando si así lo desean, estrechan los lazos con otras generaciones, se vuelven reflexivos y críticos.

Al público educado por el cine de Hollywood le gustan los finales felices, les proporcionan satisfacción y bienestar. Quien simpatice con los esfuerzos de las etnias para mejorar sus condiciones de vida, se sentirá emocionado al ver estos documentales. Pero no es seguro que los proyectos presentados en los filmes sean tan exitosos como pareciera, ni que puedan mantenerse por mucho tiempo. La mayoría de las veces dependen de la disposición de varias personas de trabajar en equipo, por tequio o con baja remuneración, que, llegado cierto momento, encuentran un modo de vida más cómodo y los abandonan. Los equipos se dispersan, los proyectos desaparecen o son retomados por otras personas que les dan otro sentido. Esa historia se ha repetido una y otra vez máxime cuando los distintos poderes, locales, regionales y federales no ven con buenos ojos estas iniciativas alternas.⁸

Al inicio de este trabajo nos preguntamos desde qué punto de vista están hechas las películas analizadas. Francois Niney formula esta pregunta de manera más precisa

¿El punto de vista está orientado por el material y por la intriga que nace de las preguntas que se le ponen, a la manera como lo hacen los investigadores? ¿O está orientado ideológicamente por una verdad exterior previa, pre constituida, que se tiene que “hacer llegar”, a la manera en que lo hacen los propagandistas? Evidentemente, la cosa se complica por el hecho de que las dos orientaciones se mezclan con todo desconocimiento de causa: mientras se asegura no creer sino en aquello que se ve, ¡no se ve sino aquello en que se cree!” (Niney, 2009: 107).

Las películas analizadas en este trabajo tienen una fuerte carga propagandística, como ya hemos argumentado pero, desde luego, también funcionan como denuncias del abandono por parte del Estado de las comunidades indígenas (incomunicación, falta de recursos para proyectos productivos y educativos), de la corrupción, discriminación e ineficacia de las instancias gubernamentales, entre otros. Otro de sus méritos es dar a conocer culturas, condiciones de vida, aspiraciones y problemas de

⁸ Un ejemplo de ello es la Universidad Intercultural de los Pueblos del Sur (UNISUR), creada por los movimientos sociales del sur de Guerrero en 2007, agobiada por la falta de reconocimiento oficial y la falta de presupuesto, dividida por luchas internas, terminó con la salida de treinta y dos profesores inconformes. (Pronunciamiento del colectivo).

pueblos que no tienen ninguna visibilidad en los medios de comunicación masivos. Todos los documentales producidos por Ojo de Agua pueden verse por internet, es decir, podemos asumir que son universalmente accesibles o, por lo menos, accesibles a todos los hablantes del español.

Pero para no terminar este artículo con un final feliz, queremos volver al tema del uso pobre de los recursos expresivos del cine. Casi todos los documentales analizados están hechos según el mismo esquema: una introducción escrita o pronunciada por una voz, mientras en la pantalla aparece una imagen panorámica del pueblo. Poco a poco la cámara se acerca al centro, destaca la iglesia (sobre todo si es colonial), el ayuntamiento, y si el tema es educativo, la escuela. Más adelante, mientras las imágenes muestran la naturaleza del lugar (bosques, ríos, montañas), se adelanta una voz en *off*, que nos cuenta algo. Cuando la declaración verbal está ya avanzada, su emisor aparece a cuadro y se despliega un letrero en que se señala su nombre y cargo. Las imágenes sólo ilustran lo que se dice, no cobran autonomía casi nunca. Tampoco la música que, por lo general, se emplea para que escuchemos los ritmos de la región.

Se desperdicia por completo la capacidad del lenguaje cinematográfico de crear metáforas y símbolos, de hablar no sólo a un espectador racional, sino también a un espectador capaz de tener vivencias estéticas. Al mismo tiempo se desperdicia la posibilidad de provocar la reflexión, el cuestionamiento por parte del espectador. En cambio, se le entrega un relato acabado, con principio y fin, sin fisuras. Así son las historias, pero no la Historia:

En *Pourquoi la fiction?* (Seui, 1999, p. 229), Jean-Marie Schaeffer hace notar que aquello que distingue a los universos ficcionales es que se agotan en las focalizaciones y aspectos escogidos por sus autores, mientras lo real no es agotado jamás por las representaciones que le damos; resiste, desborda, continúa. Es, creo, el descubrimiento de estas dimensiones de lo múltiple, de lo posible, de la falta de conclusión en el devenir real, lo que pone al cine de investigación documental en el desafío de hacer obra abierta, de encontrar perspectivas alternativas, formas de relato no cerrado." (Niney, 2009: 91).

Anotadas las reflexiones sobre las características de los filmes que se presentan al público como documentales, nos quedan los comentarios sobre el trabajo que realizan dichos discursos acerca de las identidades.

Tal vez lo más interesante es que, pese a su apego a lo concreto y lo racional, logran penetrar en el universo simbólico de las diversas culturas. Por lo menos algunos consiguen comunicar las diversas percepciones e interpretaciones del mundo que practican las comunidades retratadas. Éste es, desde luego, el caso de *Pidiendo vida* en que se recrea la cosmovisión de los pueblos del sureste de Durango, en la que “se vincula los santos, el agua, el fuego, el águila, el sol y la estrella matutina en su cotidiana petición de vida”. Pero también en los filmes dedicados a las experiencias educativas innovadoras están constantemente presentes los elementos simbólicos de las culturas: el uso de las lenguas maternas, una relación estrecha y respetuosa con el medio ambiente, la práctica de los diversos rituales que marcan las etapas de la vida, e incluso el empleo de la cruz rarámuri para darle sentido a la escuela y a la formación que en ella se pretende lograr (*Bushurema*).

Como hemos anotado en un principio las identidades son relacionales y cambiantes. Las películas analizadas muestran diversos caminos en esta construcción. En algunos casos observamos la vuelta a una noción esencialista de la cultura e identidad (*Pidiendo vida*; *Lhallchho: nuestro pueblo*). En otros casos se subraya la importancia del trabajo para la construcción identitaria, un trabajo no remunerado (tequio), preocupado por la conservación y rescate del medio ambiente (*Sembrando futuro*; *Lhallchho: nuestro pueblo*; *Tatutsi Maxakwaxi* y *Bushurema*). Sólo en un caso se reivindica el trabajo mecanizado, industrial, asociado a la mentalidad empresarial (*Todo cabe en un bosque... sabiéndolo manejar*).

Algunos documentales buscan mostrar procesos híbridos en que se trata de rescatar y conservar los elementos de la tradición cultural, mezclándolos con algunos rasgos de lo que se considera como “cultura nacional”, representada por los libros de texto oficiales y la “cultura global”, simbolizada por la omnipresencia de las computadoras. (*Bushurema*; *Tatutsi Maxakwaxi*; *Gozedzo dzedzo, aprendiendo lo nuestro*; *Jurhenkurhini Juchari Uandakurarhu Ueratini* y *Asamblea escolar, nuestras palabras*).

Otro elemento que se reivindica con frecuencia es la práctica de la autogestión, de la asamblea, del ejercicio de los cargos comunitarios (*Asamblea escolar, nuestras palabras*; *Lhallchho: nuestro pueblo* y *Gozedzo dzedzo, aprendiendo lo nuestro*).

Finalmente, hemos analizado dos filmes que documentan los procesos de destrucción identitaria a cargo de las distintas instancias gubernamentales (*Jus-*

ticia sin palabras, Deshilando condenas. Bordando libertades). Las denuncias hechas en estos filmes más que apuntar hacia un lamentable descuido por parte de un Estado que se ha asumido constitucionalmente como multicultural y asentado en sus pueblos originarios, permite más bien dar cuenta de una política deliberada que busca profundizar el círculo vicioso entre ser indígena, pobre, discriminado y tratado como delincuente. Una política que podríamos llamar genocida.

Aunque empleamos en esta investigación un enfoque distinto al empleado por la antropóloga Erica Cusi Wortham podemos coincidir con sus conclusiones, basadas en las entrevistas y en el acompañamiento del trabajo realizado por los videastas en Oaxaca. La enseñanza del documental -de una cierta visión de éste- como una forma comunicativa de compromiso social, junto con la ideología del aparato como algo transparente que permitía un acceso directo a la realidad, generó confusiones y malentendidos que abonaron a la realización de documentales acartonados, con una visión estereotipada de lo que significa mostrar cultura. De acuerdo con las investigaciones de campo de la antropóloga esta forma de construir discursos sobre las identidades indígenas encontró poca aceptación en las comunidades y, en ocasiones, un abierto rechazo (Cusi, 2004, 2005). Lo anterior no es sorprendente debido a que el lenguaje empleado en las películas analizadas impidió la emergencia del otro. Al apostar por una fuente única del discurso (el equipo de filmación) y una evaluación del otro en que éste no participó, se malogró la oportunidad de hacer un trabajo en que los sujetos no sean reducidos a los objetos de una narración ajena a ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARONNET, B. (2011); "Entre el cargo comunitario y el compromiso zapatista. Los promotores de educación autónoma de la zona Tseltal", en B. Baronnet, *et.al.*, *Luchas "muy otras". Zapatismo y autonomía en las comunidades indígenas de Chiapas*. México: CIESAS / UAM-X/ UACH, pp. 195-236.
- BERNARDET, J.C. (2003); *Cineastas e imagens do povo*. Sao Paulo: Companhia de las letras.
- BERTELY, M. (2007); "Introducción", en m. Bertely (coord.), *Historias, saberes indígenas y nuevas etnicidades en la escuela*. México, La Casa Chata.
- BRODA, J. y F. BÁEZ- JORGE (coord.) (2001); *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CONACULTA/ FCE.

- CHÁVEZ GÓMEZ, J. (2010); *Los significados del Venado Sol en la Cosmovisión Maya*. México: EAE.
- GIMÉNEZ, G. (2004); “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en: Valenzuela Arce, José Manuel (coord.), *Decadencia y auge de las identidades*. México: El Colegio de la Frontera Norte/ Plaza y Valdés, pp. 45-78.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, D. (coord.) (2010); *Epistemología de las identidades. Reflexiones en torno a la pluralidad*. México: UNAM.
- JABLONSKA, A. (2010); “La política educativa intercultural del gobierno mexicano en el marco de las recomendaciones de los organismos internacionales”, en Velasco, S. y A- Jablonska, *Construcción de políticas educativas interculturales en México: debates, tendencias, problemas, desafíos*. México: UPN (Horizontes educativos), pp. 25- 61.
- LINS, C., (2004); *O documentario de Eduardo Coutinho. Televisao, cinema e video*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- LÓPEZ AUSTIN, A. (2001); “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Broda, J. y F. Báez- Jorge (coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CONACULTA/ FCE, pp. 47-66.
- LUCENA, L. C. (2007); *Nem tudo é verdade. Producao simbólca e Construcao do Real no Documentario Contemporaneo*. Sao Paulo: Ativa.
- MAALOUF, A. (2007); *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- MEDINA HERNÁNDEZ, A. (2001); “La cosmovisión mesoamericana” en Broda, J. y F. Báez- Jorge (coord.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CONACULTA/ FCE, pp. 67-163.
- MENDOZA, C. (2008); *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México: CUEC.
- NICHOLS, Bill (2013); *Introducción al documental*. México: UNAM.
- NINEY, F. (2009); *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC.
- OHATA, M. (2013) (org.); *Eduardo Coutinho*. Sao Paulo: COSACNAIFY/ SESC/ Mostra.
- RICOEUR, Paul (2002); *Del texto a la acción. Ensayos de la hermenéutica II*. México: FCE.
- ROCHA, G.(1988); “La estética de la violencia”, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. I*. México: SEP/ Fundación Mexicana de Cineastas, UAM, pp. 165- 168.
- TEIXEIRA, F. E. (org.) (2004); *Documentario no Brasil. Tradição e transformação*. Sao Paulo: Summus.
- TIBON, G. (2005); *El ombligo como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones*. México: FCE.

- ULLOA, A. (2001); "El Nativo Ecológico: Movimientos Indígenas y Medio Ambiente en Colombia", en Archila M. y M. Pardo (eds.), *Movimientos sociales, estado y democracia en Colombia*. Bogotá: ICANH-CES-Universidad Nacional, pp. 2-32.
- VALENZUELA ARCE, J. M. (coord.) (2004); *Decadencia y auge de las identidades*. México: El Colegio de la Frontera Norte/ Plaza y Valdés.

HEMEROGRAFÍA

- BÁEZ- JORGE, F. (2010); "La vagina dentada en la mitología de Mesoamérica: itinerario analítico de orientación lévi-straussiana", en *Revista de Antropología Experimental*, núm. 10. Jaén, España, pp. 25- 33.
- CUSI WORTHAM, E. (2004); "Between the State and the Indigenous Autonomy: Unpacking *Video Indígena* in México", en *American Anthropologist*, vol 106, núm. 2. disponible en: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.2004.106.2.363/pdf>
- CUSI WORTHAM, E. (2005); "Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México" en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, núm. 2, diciembre. México: Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, pp. 34-47.
- JABLONSKA, A. (2013); "Mirada e identidad: juegos de poder en el cine documental", *Tramas*, núm. 40. México: UAM- Xochimilco, pp. 283-300.
- LADRÓN DE GUEVARA, S. (1988); "El símbolo de la mano en Mesoamérica", en *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1760/1/199073P33.pdf>
- MARTÍNEZ PLATAS, I. (2014); "Gobierno y maderera culpables del conflicto agrario en San Pedro el Alto, acusa Textitlán", *Agencia JM* 20 de febrero, disponible en: <http://agenciajm.com.mx/index.php/regiones/8308-gobierno-y-maderera-culpables-del-conflicto-agrario-con-san-pedro-el-alto-acusa-textitlan>
- Pronunciamiento del colectivo "Nosotros Aprendiendo", ex profesores de la Universidad de los Pueblos del Sur (UNISUR) (mimeo)
- OLIVIER, G. (s/f), "Tlantepuzilama: las peligrosas andanzas de una deidad con dientes de cobre en Mesoamérica", disponible en: <http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl36/ECN003600011.pdf>

PÁGINAS WEB

- <http://ojodeaguacomunicacion.org/quienes-somos/>
<http://www.cdi.gob.mx/cepiadet/index2.html>

FILMOGRAFÍA

CABALLERO, S. J. (2011); *Justicia sin palabras*.

DÍAZ GONZÁLEZ, T. (2004); *Deshilando condenas. Bordando libertades*.

_____, (2010); *Todo cabe en un bosque... sabiéndolo manejar*.

GARCÍA, J. J. (2009); *Gozedzo dzedzo, aprendiendo lo nuestro*.

_____, (2011); *Lhallchho: nuestro pueblo*.

MONTEFORTE, G. (1992); *Pidiendo vida*.

_____, (2009); *Asamblea escolar, nuestras palabras*.

OLIVARES, R. (2002); *Sembrando futuro*.

_____, (2009); *Spijbtesel Bajitik yuún jkuxlelatik, Educándonos para nuestra nueva vida*.

_____, (2009); *Bushurema (Abrir los ojos)*.

_____, (2009); *Tatutsi Maxakwaxi (Nuestro bisabuelo el venado cola blanca)*.

_____, (2009); *Jurhenkurhini Juchari Uandakurarhu Ueratini (Aprendiendo desde nuestra propia lengua)*.