

## EL VIDEO INDÍGENA EN LA CONFORMACIÓN DE LAS IDENTIDADES EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO, EL CASO DE CHIAPAS (ALGUNOS APUNTES PARA LA REFLEXIÓN)<sup>1</sup>

Laura Cardús i Font.

Departamento de Antropología Social  
y Cultural e Historia de América y África<sup>2</sup>

Investigadora huésped del cuerpo Académico  
“Patrimonio Sociocultural”

UNIVERSITAT DE BARCELONA (UB)

En el presente ensayo apunto algunas reflexiones en torno a mi investigación doctoral en antropología audiovisual. La principal cuestión que quiero abordar en ella es ¿qué rol juegan las producciones audiovisuales en los procesos de negociación y construcción de identidades, en el caso de jóvenes indígenas que han crecido y viven en un contexto multicultural urbano? Y ¿Cómo manejan la complejidad de la identidad indígena contemporánea en sus videoproducciones?

Durante las últimas décadas los medios audiovisuales se han convertido en un campo de estudio clave para la antropología. Al mismo tiempo, desde la antropología visual, se ha revisitado una relación teórica que vincula mirada e identidad. Entonces, ampliada dicha relación se traduce en un amplio abanico de posibilidades para la observación y el análisis de los procesos y productos que constituyen la producción de documentos audiovisuales por parte de diferentes grupos, especialmente aquellos que han sido tradicionalmente excluidos de su propia representación.

Existen varias monografías, principalmente de autores y autoras norteamericanos, que han tratado la comunicación audiovisual desde la antropología, e incluso algunas investigaciones a propósito de los movimientos de televisión o video comunitarios o, en

<sup>1</sup> El análisis que presento parte de las reflexiones entorno a mi investigación doctoral con *videoastas* indígenas de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, que han sido capacitados y trabajan a partir del *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur* (PVIFS). Este proyecto es una iniciativa de la Dra. Xochitl Leyva Solano (CIESAS-Sureste) y el Dr. Axel Köhler (CESMECA-UNICACH). Pude llevar a cabo un corto trabajo de campo inicial en el marco del Programa Estudiante Huésped del CIESAS y con el apoyo económico de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) del Gobierno de México. Después desarrollé una segunda fase de trabajo de campo como investigadora huésped del CESMECA, con el apoyo económico de la Agencia Española de Cooperación Internacional (Programa III-B de Becas MAE). Mi agradecimiento va por todas las personas e instituciones que han facilitado que mi trabajo de campo en Chiapas haya sido posible.

<sup>2</sup> Facultad de Geografía e Historia, c/ Moutalegre, 6 2ª planta. Barcelona, 08001 España. Correo electrónico: laura\_cardus@yahoo.es

algunos casos, del llamado “video indígena”. Sin embargo, hasta el momento, la tarea y el papel de los<sup>3</sup> *videoastas* indígenas chiapanecos queda por explorar<sup>4</sup>, siendo ellos a mi parecer, un ejemplo de las dinámicas en las que muchos y muchas jóvenes contemporáneos se pueden encontrar, paradigmáticas de las transiciones entre el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad y los quiebres y continuidades que de ellas resultan.

El caso en el que se centra mi investigación es la experiencia del *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur* —en adelante, PVIFS—. El conocimiento de esta iniciativa todavía despertó más interrogantes al respecto, a saber, ¿cómo delimitar lo que es el *video indígena*? Esta es una categoría utilizada, especialmente, en el marco de proyectos de comunicación en países con amplios sectores de población indígena y, muy concretamente, en los festivales, que son una de las principales plataformas de difusión de este tipo de producciones (como el caso del festival “Raíz de la Imagen”, organizado por la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas —su última edición de 2006 tuvo lugar en Oaxaca—, o el “Native American Film and Video Festival”, organizado por el *Smithsonian Institute* en la ciudad de Nueva York).

Con el objetivo de dilucidar todos estos temas y entender un poco más sobre la conformación de la identidad indígena y las representaciones de ésta, desarrollé mi trabajo de campo basándome en la metodología de investigación colaborativa, con varios de los *videoastas* indígenas vinculados al PVIFS. En el caso de Chiapas, los antropólogos y antropólogas que promueven iniciativas de colaboración se alinean, a mi entender, en la llamada “antropología activista”, una opción de trabajo según la cual se involucran en el desarrollo de las organizaciones locales con las que trabajan. La finalidad de la alternativa colaborativa no es, sin embargo, solamente favorecer los procesos políticos de los diferentes colectivos, sino construir un conocimiento antropológico compartido y crítico. Esto, sin dejar de un lado las circunstancias éticas y políticas del contexto etnográfico.

## LA IDENTIDAD DE LOS VIDEOASTAS INDÍGENAS

Es obvio que, para algunos individuos, es más fácil ser auto y heterodefinidos como indígenas, ya que sus características pueden corresponderse mejor a las imágenes tradicionales

<sup>3</sup> Usaré el género masculino para referirme en general a los *videoastas*, ya que en el caso de mi investigación la gran mayoría de los informantes han resultado ser hombres, lo que responde a la realidad de la producción videográfica indígena en México.

<sup>4</sup> Esta consideración no pretende dejar de lado el trabajo de etnografía colaborativa que los antropólogos que crearon el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, PVIFS, la Dra. Xochitl Leyva y el Dr. Axel Köhler, llevan haciendo desde hace años con los *videoastas* de esta región y que sirve de punto de partida *sine qua non* para mi investigación.

de lo indígena (es decir, que vivan y trabajen en el ámbito rural, que hablen lenguas indígenas, que usen indumentarias tradicionales, etc.). En cambio, para otras personas, como es el caso de muchos y muchas *videoastas* indígenas, esta definición no es tan evidente.

Es muy frecuente que los *videoastas* sean jóvenes<sup>5</sup> que han nacido en la ciudad (en este caso en San Cristóbal de Las Casas), o bien que hayan migrado en su infancia o adolescencia, así que su socialización primaria ha tenido lugar en un entorno urbano. Aunque no habiten en la ciudad sino en un entorno cercano, habitualmente los *videoastas* tienen la oportunidad de viajar bastante, pasar largos espacios de tiempo en entornos urbanos y, por lo tanto, socializarse ampliamente en estos ambientes. Por otra parte, todos ellos (en los casos que yo he observado) tienen estudios primarios, secundarios y, a menudo, superiores (generalmente en el ámbito de las ciencias sociales). Esta socialización y educación formal hacen que todos ellos hablen bien el castellano, además de su lengua materna. Algunos de ellos, sin embargo, ya no aprendieron la lengua de sus abuelos y padres, el tseltal o el tsotsil<sup>6</sup>, así que a veces son considerados mestizos desde fuera<sup>7</sup> aunque ellos afirmen que se sienten indígenas (por varias razones).

También, sus indumentarias y prácticas los hacen, en apariencia, más cercanos a los jóvenes mestizos que habitan la ciudad que a las anteriores generaciones de indígenas (aunque se observa que muchos de ellos practican rituales y creencias de raíz indígena, y que, además, el imaginario indígena está muy presente en su vida cotidiana, incluso en su sentido del humor, apelativos, etc.). Un ejemplo de ello sería la siguiente narración:

“...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 *videoasta* en la zona de Jitotol, 16/10/06)

<sup>5</sup> El conjunto de *videoastas* con los que he trabajado tienen entre 20 y 35 años de edad.

<sup>6</sup> Varias de las personas entrevistadas aprendieron la lengua indígena o, incluso, una segunda lengua local, de mayores y por decisión propia.

<sup>7</sup> En Chiapas existe la expresión “kaxlanizado” –de *kaxlan* (no indígena) en lengua tsotsil- o “españolizado” (o, en la literatura clásica, “ladinizado”, e.g. Siverts [1976]). En cualquier caso este término se utiliza para denominar a personas de origen étnico indígena que han adoptado modos culturales mestizos como la lengua, la indumentaria o las costumbres. En muchas ocasiones el término puede tener un tinte despectivo o ser usado entendiendo que ese individuo ha fracasado en su comunidad de origen y ha tenido que integrarse en una sociedad que le desprecia.

Finalmente, ninguno de ellos trabaja en los oficios que antiguamente se atribuirían a las poblaciones indígenas (campesinado, ganadería, tareas domésticas). En el caso de los jóvenes tratados, todos ellos tienen, de forma regular, un empleo en la ciudad, generalmente en el sector de las organizaciones sociales y, muy a menudo, con asignaciones referidas a la comunicación. Sin embargo, sí encontramos casos en que algunos *videoastas* (los que no son tan jóvenes sobre todo) todavía tienen milpa y familia en el ámbito rural, es decir que conservan un nexo más fuerte con sus comunidades de origen. El caso completamente contrario es el de jóvenes *videoastas* que son estudiantes universitarios (y no tienen trabajo remunerado) o aquellos que incluso están consiguiendo desarrollar una carrera audiovisual y pueden vivir, puntualmente, de becas o premios<sup>8</sup>.

Otro elemento que caracterizaría al grupo estudiado sería su estructura familiar. Entre los *videoastas* con los que he trabajado, algunos de ellos son padres y tienen una familia extensa, es decir, que conviven con otras generaciones de su familia, en los barrios periféricos (característicos por estar conformados por migrantes de las comunidades indígenas a la ciudad). Esto les diferenciaría de los otros jóvenes de su entorno que no tienen ascendencia indígena, como sus compañeros de promoción en la universidad, etcétera.

Todos estos rasgos son comunes para la mayoría de jóvenes venidos del ámbito rural a la ciudad a lo largo de la última década, en el caso de Los Altos de Chiapas. Lo interesante y propio, precisamente, de los *videoastas*, es que acarrearán toda esta complejidad identitaria, que a su vez se transmite en su forma de trabajar y hacer video:

“...estamos involucrados pues como indígenas. Se puede decir que alguno es mestizo, ahí, pero realmente no son mestizos, (...) sus papás son de origen indígena, no. (...) sus papás hablan alguna lengua indígena. Nada más porque ya [están] españolizados, es decir (...) por ejemplo ya no practican alguna lengua. Pero realmente donde estamos en ese centro de la organización (...) somos indígenas y también, sobre todo estamos trabajando en nuestras zonas indígenas.” (...) “Pero como indígena pues como 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 [como] sacar un video sobre todo (...) imagen que se hable en sí de lo que es un indígena, no?” (Entrevista a *videoasta* en SCLC, 28/09/06).

<sup>8</sup> Cabe destacar que la entrada de dinero en forma de ayudas por parte de fundaciones o subvenciones gubernamentales (sean locales, nacionales o internacionales (frecuentemente de los Estados Unidos), no se gestiona siempre de la misma forma. Es decir, en algunos casos, los fondos se ponen en manos de la comunidad u organización correspondiente que los administra de la forma más conveniente, contribuyendo al trabajo del comunicador. En otros casos, los fondos son individuales y, por eso, el *videoasta* los gestiona personalmente como mejor le parece. De todos modos, por el momento y hasta donde yo conozco, los *videoastas* generalmente necesitan otras entradas económicas y su trabajo con video es, muchas veces, voluntario y sin remuneración.

## LAS IDENTIDADES INDÍGENAS CONTEMPORÁNEAS Y EL USO DEL AUDIOVISUAL

Durante las últimas décadas se ha generado un vasto debate en torno a las identidades étnicas, que se ha imbricado con el uso de los audiovisuales por parte de pueblos indígenas. Uno de los puntos más enriquecedores de esta discusión, según autores como Viola (2001: 1), es el redescubrimiento de la complejidad que subyace en los procesos de identificación étnica, como se extrae de la descripción hecha más arriba. Como el *videoasta* y antropólogo guatemalteco Carlos Flores afirma: “En las manos de los grupos indígenas, los nuevos recursos audiovisuales están revelando el dinamismo de la construcción de identidades étnicas”. (1998: 308)

Durante el último cuarto del siglo XX en México se intenta, desde varias instancias políticas, artísticas y académicas, integrar a los grupos indígenas en el proyecto nacional, mediante la creación de instituciones de representación y participación. Durante el decenio de 1980, por ejemplo, el gobierno de la república desarrolló el *Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales* y abrió los centros oficiales de video —Centros de Video Indígena o CVI— como el de Oaxaca y el de Michoacán (Piño Sandoval, 1995: 57). Aun así, la existencia de proyectos radiofónicos y visuales populares es anterior y cuenta con una larga tradición no solamente en México, sino en varios países latinoamericanos —como el caso de la *Radio Venceremos*<sup>9</sup> en la década de 1980, vinculada al *Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional* —FMLN— salvadoreño. Cabe reconocer, sin embargo, que es clave para entender las dinámicas de los medios de comunicación comunitarios en Chiapas el papel de las demandas neozapatistas, y el lanzamiento de sus propias radios, videoproducciones, etc., así como el poder de este movimiento para situar en la agenda política nacional e internacional la problemática y exclusión histórica sufridas por los pueblos indios chiapanecos en concreto y americanos en general.

En este contexto, surgen iniciativas no gubernamentales de promoción del video indígena y de apropiación de las tecnologías y de la representación audiovisual, todas ellas con la participación de indígenas y mestizos. Un ejemplo clave para el caso de Chiapas es precisamente la organización que apoya los centros de comunicación zapatistas en las varias zonas de Chiapas: Promedios de Comunicación Comunitaria A.C. (*Chiapas Media Project*) que, desde 1998, trabaja con las comunidades indígenas en resistencia para capacitarles y dotarles de medios de comunicación, a la vez que promueve la difusión de sus videoproducciones<sup>10</sup>. Otro, la *Red de Comunicadores Boca de*

<sup>9</sup> Ver [http://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Venceremos](http://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Venceremos)

<sup>10</sup> Ver <http://www.promediosmexico.org/>

*Polen*, que trabajan en todos los ámbitos de la comunicación y difusión —video, radio y prensa escrita— con miembros de comunidades indígenas<sup>11</sup>. En el vecino estado de Oaxaca existe la pionera organización *Ojo de Agua Comunicación Indígena S.C.*<sup>12</sup>, con una amplia experiencia en producción y promoción videográfica indígena, responsable de la capacitación de algunos de los *videoastas* chiapanecos más veteranos.

Finalmente, el proyecto sobre el que trabajo, el PVIFS<sup>13</sup>, que surge, al igual que los otros, a finales de la década de 1990, vinculada a dos instituciones de investigación social, el CIESAS, Unidad Sureste, y el CESMECA-UNICACH. Es una iniciativa de dos antropólogos sociales con experiencia en el trabajo con organizaciones socio-políticas chiapanecas, que tomaron conciencia de la creciente demanda para la producción audiovisual por parte de éstas. El espíritu que subyace en el proyecto, además, es de investigación colaborativa. En el año 2000 se puso en marcha una capacitación llamada *Diplomado en Antropología Visual con Especialización en Derechos Indígenas* —DAV—. Este curso, que duró un trimestre, se financió públicamente y el CIESAS aportó la infraestructura y, posteriormente, una área audiovisual con las herramientas básicas para el registro y edición de video. El DAV fue dirigido a miembros activos de organizaciones indígenas que tuviesen interés pero no experiencia en videoproducción. El contenido del curso incluyó las técnicas básicas para elaborar un documento audiovisual (guión, registro de imagen y sonido, edición, posproducción) y también charlas sobre antropología visual, video indígena, etc. A partir del DAV varios de los participantes elaboraron proyectos videográficos en común, varios de los cuales fueron reunidos en tres ediciones especiales<sup>14</sup>. A partir de esa experiencia, el PVIFS ha seguido apoyando a los *videoastas* que continuaron trabajando en proyectos del llamado video indígena con varias finalidades<sup>15</sup>. Además del apoyo técnico e infraestructural, el PVIFS es una plataforma de difusión de las videoproducciones a festivales y certámenes de video y cine.

En el siguiente apartado expongo qué elementos teóricos vinculan el interés de la investigación antropológica y la metodología colaborativa con las iniciativas de promoción de los *media* indígenas.

<sup>11</sup> Ver <http://www.bocadepolen.org/>

<sup>12</sup> Ver <http://www.laneta.apc.org/ojodeagua/>

<sup>13</sup> Para más detalles visitar [http://www.ciesassureste.edu.mx/PVIFS/pagina\\_principal.html](http://www.ciesassureste.edu.mx/PVIFS/pagina_principal.html)

<sup>14</sup> "Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, Ediciones Especiales I, II y III". Ver página web para más detalles sobre los trabajos contenidos, autores, etc.

<sup>15</sup> En la actualidad, una de las acciones del PVIFS es el seminario de capacitación "Una visión de los medios audiovisuales desde y para los pueblos indígenas", que se está desarrollando en San Cristóbal de Las Casas a petición de los mismos *videoastas*, y en el cual colaboré durante seis meses.

## LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL COMO DISCIPLINA Y SU RELACIÓN CON “LO INDÍGENA”

La Antropología Audiovisual se ocupa, según Banks, de explorar la sociedad humana a través de lo visual, un campo de acción social actuado en planos de espacio y tiempo a través de los objetos, los cuerpos, los paisajes y emociones, así como del pensamiento.<sup>16</sup> Pero lo visual se ha utilizado en antropología de diferentes modos.

Por un lado, como método de investigación principal o secundario, es decir, usando tecnología de captación de imágenes y sonido —fotografía, cine, video— para registrar el entorno físico de la etnografía y las acciones de los sujetos de investigación.

Por otro lado, además, todo aquello visual se ha venido ubicando como objeto central de investigación. Si una fiesta o la literatura se pueden considerar elementos que nos pueden ayudar a comprender mejor el funcionamiento de un grupo, ¿por qué no sus expresiones visuales como el cine o la pintura? Así pues, se han usado tanto documentos audiovisuales etnográficos —cine etnográfico— producidos a propósito para y en el marco de la investigación, como otros tipos de documentos audiovisuales y sus procesos de producción entendidos como acciones culturales significativas, como es el caso de mi trabajo de campo.

Varios autores han destacado el atributo de lo visual como aquello que apela directamente al imaginario individual y colectivo. Así, las técnicas audiovisuales nos permiten desvelar procesos cognitivos que no implican la verbalización<sup>17</sup>. Otros como Ardèvol o Buxó han enfatizado el hecho de que las producciones visuales generan textos con características propias por el hecho de fragmentar la realidad y presentarla de una forma imposible desde los textos escritos. Por eso, la fotografía (y el video), constituyen una nueva forma narrativa en sí misma. Dadas estas propiedades, los documentos audiovisuales que resultan del trabajo antropológico, son un soporte excelente para observar la relación de intersubjetividad que se genera entre las experiencias, valores, categorías, del investigador, de la antropóloga,... con aquella realidad sobre la que trabaja. Con la imagen filmada podemos recoger la relación entre el discurso oral de un informante y su realidad material, y así contrastarla. Además de la gestualidad, podemos registrar en audio la forma de hablar que nos puede dar mucha información: el ritmo del discurso, los silencios, los énfasis, las repeticiones, donde duda, donde se autocorrige,... La descripción filmica permite recoger relaciones, intenciones, contradicciones que difícilmente podrían ser aprehendidas y transmitidas por medio del

<sup>16</sup> Banks, M. y Morphy, H. (Eds.) (1999: 19) [Traducción propia].

<sup>17</sup> Collier, J. Jr. y Collier, M. (1992: 118)

lenguaje escrito. Además, contiene el enfrentamiento entre la forma de ver la realidad —qué relaciones simbólicas establece— de la persona o personas que filman y aquella o aquellas que son filmadas. Así, como bien explica Marc Henri Piault: “...se deshace la habitual transcripción lineal que, de una manera o de otra, elimina todo enunciado de un discurso diferente: en su lugar se propone una confrontación de significaciones posibles, plausibles en su simultaneidad, porque no pertenecen a las mismas series de transformación lógicas y, sin embargo, coexisten.” (2002: 319). Así pues, el hecho de hacer o visionar un producto audiovisual, más que aportarnos datos sobre la realidad filmada, nos ayuda a entender cómo son y qué quieren comunicar sobre el mundo sus realizadores. A través de observar cómo los y las *videoastas* discuten y eligen qué elementos de su realidad quieren mostrar y cómo van a hacerlo —normalmente, esto es un proceso dialógico con sus organizaciones o grupos inmediatos— podemos, entonces, entender cómo ellos y ellas consideran que es su mundo, y cómo quieren que el resto les vea. Las fotografías y las películas, además, permiten a los antropólogos discutir con las personas implicadas sobre la realidad, sus recuerdos, las costumbres de un grupo, el simbolismo de ciertas acciones... El propio acto de observar el visionado de las imágenes es una riquísima fuente de datos etnográficos, ya que tanto los protagonistas como los autores de las imágenes aportan información en forma de comentarios, emociones, gestos...

En el caso de los procesos de videoproducción indígena del PVIF y que he tenido la ocasión de observar, sorprende darse cuenta cómo el *videoasta* puede convertirse en un transmisor de información entre diferentes partes de un diferente colectivo —por ejemplo una organización indígena que, como cualquier otra, tenga conflictos internos, jerarquías, contradicciones—. Al elaborar su video, el *videoasta* está interpelando a las diferentes partes del grupo y está enfrentando en un mismo formato audiovisual, sus variados puntos de vista:

“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 plasmarlas en imágenes también. (...) en realidad es un trabajo y yo creo 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 *videoasta* en SCLC, 03/03/05)

De este modo, el videoasta indígena deviene una suerte de mediador privilegiado<sup>18</sup> entre la cultura tradicional de sus antepasados y la cultura moderna y urbana de la sociedad en la que han crecido. Esto vendría dado por el mero hecho de ser jóvenes migrantes, encontrándose en una generación liminal, pero además su especificidad yace en su poder de mediación en cuanto a las representaciones. Los videoastas tienen acceso pleno a los medios hegemónicos pero además tienen una entrada extra de información, ya que viajan a festivales y encuentros que les ponen en contacto con varios imaginarios de “lo indígena”. Además tienen el poder específico de generar imágenes, de forma individual o colectiva, sobre la indianidad. Aunque muchos puedan considerarse o no indígenas ellos mismos (o prefieran obviar esta cuestión para no ser etiquetados), sí trabajan en materiales sobre los pueblos indígenas. Es decir, que tienen un rol clave en fabricar un discurso sobre qué significa ser indígena actualmente (igual que lo tendrían los escritores, intelectuales, pintores, rockeros...). Con todo, sus imágenes de lo indígena llegan no solamente a las propias comunidades (con obvios problemas de recepción por cuestiones técnicas y económicas, pero cabe no desestimar el poder potencial de sus productos como generadores de opinión entre los pueblos, como es por ejemplo el caso de los camarógrafos zapatistas, aunque estemos hablando de procesos muy recientes). Además, sus videos llegan a audiencias más amplias (canales de TV, festivales, espacios académicos, organizaciones sociales...) y, por lo tanto, transmiten una imagen concreta, según sea su visión, de cuestión indígena, que es recibida por el público más amplio como un retrato generado “desde dentro” y, por lo tanto, más sensible, más fidedigno y más legítimo. Los videoastas y sus trabajos se situarían, entonces, en el engranaje entre los mensajes hegemónicos (del racismo, el indigenismo, la invisibilización, la folklorización, la caridad...) sobre los pueblos indios, y los mensajes alternativos que se generan “desde abajo”.

### DEFINICIÓN Y LÍMITES DEL VIDEO INDÍGENA

En la década de 1970, después de la independencia de la mayoría de países colonizados, surgen los debates en torno al desarrollismo, en el marco de una nueva estructura geopolítica mundial, que se refleja en el pensamiento antropológico. Este hecho, acompañado de la innovación tecnológica que permite que la tecnología audiovisual sea cada vez más asequible y portátil, estimulan que la cuestión central en torno a los audiovisuales sea aquello referente al sujeto y a la identidad. Se empiezan a enfrentar

<sup>18</sup> Esta idea está tomada del concepto de “cultural broker” que maneja Faye Ginsburg (1991: 102) que, a su vez, ella retoma de la obra de Michaels (1987: 26).

las miradas del observador y del observado y a cuestionar quién o qué es el sujeto del análisis de la realidad que se hace a través del audiovisual. Este proceso permite la identificación de la identidad con la mirada y el poder de tomar el control sobre la propia imagen. Como escribió Luc de Heusch: “La participación efectiva inconsciente de las gentes en la realización de una película es deseable y perfectamente conforme a las técnicas tradicionales de la observación etnográfica.” (1962: 62). A la práctica, este planteamiento se traduce en proyectos en los que la gente protagonista de los filmes empiecen a ser implicados en la toma de imágenes, los proyectos de antropología audiovisual empiezan a tener como método el hecho de que los “objetos de estudio” tengan aparatos de grabación a su alcance para plasmar su punto de vista. Emergen en esos puntos varios proyectos de video comunitario y de video indígena.

En este contexto entendemos que el trabajo de los antropólogos Sol Worth y John Adair<sup>19</sup> con los indios navajo del sur de los Estados Unidos —en la década de los 1970s— pone de relieve la importancia de la relación entre el contexto cultural y como se percibe y explica la realidad a través de las imágenes. La elección de imágenes —por ejemplo, en el momento de tirar una foto—, está modelada por los discursos hegemónicos, los mecanismos de poder y la ideología en la que estamos inmersos<sup>20</sup>. Worth y Adair fueron los primeros en darse cuenta de la importancia de las filmaciones realizadas por indígenas, ya que constataron cómo las categorías culturales navajo servían de guía para el proceso de elaboración de imágenes y, por lo tanto, todo este proceso deviene una fuente etnográfica muy rica (Turner, 2002: 81). Faye Ginsburg (2002) usó el término “*aboriginality*” para denominar las características propias del modo de hacer y visualizar videos de los grupos aborígenes australianos, que, según la autora, son intraducibles y comunes en todas las producciones indígenas.

A partir de aquí se empieza a pensar en el valor específico de las imágenes como elementos que permiten transmitir e interpretar una realidad difícilmente aprehensible. Las representaciones audiovisuales de personas y grupos humanos son clave en su ubicación, en su estructura social y su posible estigmatización<sup>21</sup>. La autorepresentación en forma audiovisual puede aportar información alternativa para superar ciertos estigmas sociales y construir identidades colectivas en positivo, es decir, para generar transformaciones sociales basadas, entre otras cosas, en el desarrollo o fortalecimiento de redes sociales y la recuperación o reinención de costumbres, ya que: “Las producciones visuales contribuyen a construir y a caracterizar las relaciones

<sup>19</sup> Ver Worth, S. y Adair, J. (1997)

<sup>20</sup> Ver Grau, J. (2002: 35)

<sup>21</sup> Sobre este aspecto véase Bartra, R. “Sangre y tinta del kitsch tropical” [En línea]

sociales, se configuran como mediaciones sociales o, en otras palabras, como ámbitos de negociación, de resistencia y de poder, de subordinación y de dominación y de transformación.” (Ginsburg, 1997: 22). Aun así cabría preguntarse si el simple hecho de aportar una tecnología y ponerla en manos de los que históricamente han estado excluidos (o que sea apropiada por ellos), tiene el potencial de subvertir las relaciones de poder. Probablemente habría que tener en cuenta además otros aspectos como la autoridad del conocimiento y el control sobre las vías de difusión de las videoproducciones que aún son limitantes para pensar que el video puede llegar a ser transformador.

Aparte de lo ya mencionado, existen infinidad de experiencias de video indígena, especialmente en Oceanía y el continente americano. Quizás, una de las más conocidas es el proyecto “*Video nas Aldeias*”<sup>22</sup>. Se trata una experiencia en el Brasil que hace ya quince años que funciona y ha logrado transferir tecnología y conocimiento a las comunidades indígenas para que produzcan videos para sus fines. Alguno de los efectos de este proyecto de videoproducción ha sido, por ejemplo, que varias comunidades amazónicas relativamente aisladas se conocieran entre ellas por medio de la circulación de videos y que encontraran puntos en común para reivindicar sus derechos. También, que jóvenes de estas comunidades llegasen a revalorizar las tradiciones practicadas por sus ancianos. Estos mismos efectos se pueden dar, según el punto de vista de los *videoastas*, en las experiencias que estoy estudiando en los Altos de Chiapas:

“...también es bueno que muchas generaciones puedan conocer cómo fueron sus papás, sus hermanos, que participaron en un taller o que realmente preservan algunas costumbres y tradiciones (...) Un video hace ver, visualiza lo atractivo que tiene (...) que de alguna manera entiendan sus propios mundos, que se vean a sí mismos a través de una cámara, ¿no? Una imagen en pantalla, y que se vean. Porque sí veo que a la gente les gusta. Y, pues claro, de las instituciones también, que entiendan cuáles son los valores culturales que existen en el pueblo, ¿no?”  
(Entrevista a *videoasta* en SCLC, 28/09/06)

En función de para qué audiencia y objetivos esté pensado el video, éste se convierte en una vía clave de transmisión de información, de comunicación de realidades al exterior, de testimonio o de denuncia de injusticias. Es decir, pueden convertirse en herramientas de transformación social, y ésta es una de las principales hipótesis que se pretenden contrastar con esta investigación.

<sup>22</sup> Véase <http://www.videonasaldeias.org.br/>

Los principales defensores teóricos del video indígena desde la antropología, Faye Ginsburg y Terence Turner responden al cuestionamiento de hasta qué punto una intromisión de tecnología foránea puede convertirse en un modo de contaminación occidental sobre los pueblos indígenas con el argumento de lo que Ginsburg bautizó como “contrato faustiano” (1991). Es decir, quizás el uso de tecnologías de la modernidad tiene ciertas consecuencias perversas. Pero como de todos modos las “malas influencias” van a llegar a través de los medios masivos de comunicación (radio y televisión comercial, Internet, etc.), por lo menos el video indígena permite cierto grado de agencia y un poder a estos grupos. Esta visión, ella misma crítica, es heredada del punto de vista de la Teoría Crítica desarrollada por los miembros de la Escuela de Frankfurt en los años 30 y 40 bajo el liderazgo de Adorno y Horkheimer, que aísla en cierto modo la cultura tradicional, como algo genuino y bueno por naturaleza. Por eso, la misma autora considera también que todo tiene que explicarse en el marco de la “aldea global”, es decir, de cómo los medios de comunicación pueden facilitar un contacto intercultural y la recuperación del sentido de comunidad.

Turner matiza que la transferencia de medios y conocimientos tiene que ser forzosamente hecha con delicadeza y responsabilidad, pues evidentemente puede tener efectos no deseados. Una clara consecuencia, por ejemplo, es la que ilustran Flores, Köhler y Leyva (1999: 468) cuando hablan del poder que pueden detentar los *videoastas* dentro de la comunidad: “Estos líderes pueden devenir en caciques o en monopolizadores de canales hacia el exterior si el proyecto no tiene mecanismos claros de socialización del conocimiento y si carece de metas a corto, mediano y largo plazo.” Sin embargo, Turner (1992) es uno de los autores que ha defendido empíricamente el valor de la tecnología audiovisual como herramienta de cambio social, afirmando que el video se ha convertido en uno de los principales factores de cambio político y cultural entre los Kayapó.

Hermann Bellinghausen, en una plática con Manuel Vázquez Montalbán, ilustra estos hechos —la tecnología audiovisual como forma de empoderamiento y medio de negociación identitaria— con otro ejemplo bien elocuente:

“Eso es lo que pasa con esos mixtecos que van a Estados Unidos. Por ejemplo, los mismos mixtecos, hace muchos años de eso, ahora ya no llama tanto la atención, descubrieron una nueva forma de hacer cartas. Como no escribían ni en español ni en inglés ni en mixteco pero podían comprar cámaras de vídeo, pues filmaban lo que veían y lo enviaban a sus padres, a sus familiares en la comunidad de origen. La mamá les manda unas cartitas, que seguro les escribía el cura del pueblo y ellos le contestan con vídeo. Los elementos que se suponía servirían para integrarles en ‘la otra civilización’ han fortalecido su diferencia.” (Vázquez Montalbán, 1999: 212)

Con todo, el video indígena como tal no se puede considerar, a mi parecer, un género o estilo cinematográfico como son, por ejemplo, el cine *Bollywood* o el *Western*. Aun así, lo que tienen en común las producciones audiovisuales hechas y protagonizadas por personas indígenas, por bien que sean de diferentes etnias o continentes, con diferentes realidades o demandas, es que se tratan de una representación de un grupo que se identifica claramente como diferenciado culturalmente y que históricamente han sido retratados como 'inferiores' o 'primitivos' respecto a las culturas dominantes. Como afirmaba Shambert (1971), los medios comunitarios permiten poner en evidencia los agravios colectivos, tomar conciencia de ellos. Sin embargo, ello no significa que los productos audiovisuales elaborados por indígenas sean, por definición, rompedores y subversivos en relación con los imaginarios hegemónicos.

En el momento en que una sociedad históricamente subalternizada (como es el caso de las comunidades indígenas) obtiene el poder de agarrar una cámara y auto-representarse se trasgrede en cierto modo el orden social. Como dice Higgins (1999), los participantes retan la autoridad de las estructuras mediáticas tradicionales: quién produce y quién recibe los mensajes de los medios. Aún así, quedaría por valorar hasta qué punto esta transgresión es querida, voluntaria o simplemente es una consecuencia de una serie de circunstancias fuera del control de los mismos autores. Esto, por supuesto, requiere de estudios de cada caso sobre la agencia en sus acciones. Lo que puedo afirmar hasta el momento es que a menudo se da una contradicción entre los discursos (los videoastas entrevistados opinan generalmente que sus videoproducciones no generan transformaciones importantes) y las prácticas (a menudo sus videos subvierten el orden de la representación tradicional).

Algunos pueblos indígenas han podido, en los últimos años, gracias a una videoproducción rudimentaria y llena de limitaciones y problemas, proyectar una imagen de sí mismos diferente a la que se ha dado desde las varias corrientes hegemónicas de sus países y que ha sido transmitida, entre otros, por los *mass media*. Las políticas indigenistas de repúblicas como México quisieron llegar a integrar a los y las indígenas en sus proyectos nacionales de una forma paternal, ubicándoles en un papel controvertido como figura legitimadora del pasado mítico de la nación y, a la vez, como grupo excluido socio-políticamente, responsable de su marginalización al negarse a la modernización y, también, aún más importante, como pasivos e incapaces de resistir culturalmente y tomar decisiones sobre su propio futuro<sup>23</sup>. Al existir videoproducciones en las que se auto-representan, esta imagen se tergiversa, ya que ellos y ellas deciden qué enfatizan de sí mismos y de su cultura, y se identifican en función de sus intereses.

<sup>23</sup> Véase, sobre esta cuestión, Martín Barbero, J. (1987: 205) o Bonfil Batalla, G. (1990, *passim*).

La relación que se establece entre las imágenes estereotípicas de lo indígena generadas dentro de la cultura hegemónica y las imágenes por medio de las que los *videoastas* indígenas se representan es compleja. Por un lado, obviamente, se crea una imagen, por oposición, de las poblaciones indígenas como insertas en el sistema social moderno e interactuando con el resto de grupos, con agencia política, diversidad y en constante cambio. Por otro lado, igualmente, las videoproducciones indígenas tienen una relación de intercambio con los estereotipos hegemónicos y, evidentemente, integran parte de estos. Se dan casos en que la folklorización y la simplificación también se reflejan en producciones audiovisuales indígenas (con cierta exaltación del aspecto estético y espectacular de los rituales y la indumentaria, de la nobleza de su relación con el entorno natural, etc.).

Mientras que la imagen de las personas indígenas en México ha sido mediatizada por las diferentes formas de indigenismo durante años, su posición en la escala social se ha visto claramente marcada por cómo la gente les ha visto y por cómo ellos y ellas mismas se han visto. La representación que elaboran cuando tienen la ocasión, integra tanto lo que adoptan de su experiencia tradicional como los valores que la cultura hegemónica les atribuye, así como elementos de una realidad en movimiento continuo e influenciada por dinámicas de alcance global. Autores como Kay B. Warren destacan la reinención cultural que muchos grupos indígenas hacen en "...dotar a viejas representaciones de nuevos significados para enfrentarse a problemas y amenazas del presente" (1998: 145). Por medio del video a menudo los grupos indígenas se auto-identifican como tales, incluso recuperan costumbres abandonadas, hasta llegar a lo que Igor Ayora llama la "mirada del turista" (2002: 25) o lo que José Bengoa describe como "cultura indígena de *performance*" (2000: 130).

Peró regresando a una de las cuestiones principales que me preocupan en este texto: ¿qué es el *video indígena*? ¿Hasta qué punto se puede delimitar como categoría clasificatoria? ¿Se trata de la apropiación de un término indigenista acuñado a partir de la existencia de las iniciativas gubernamentales de promoción del video desde una perspectiva folclorista? Los debates y cuestionamientos sobre este tema con los que he ido encontrándome, a lo largo del proceso de investigación, responden a una realidad compleja y dinámica en la que se engloba todo aquello referente a las definiciones más esencialistas de la cultura, a las identificaciones más o menos modernas o tradicionales de las personas indígenas, a su vinculación con la vida en las comunidades y a su dialéctica con la sociedad mestiza.

A partir de las entrevistas mantenidas con varios y varias *videoastas* chiapanecos, constaté que la cuestión del ser indígena es, obviamente, significativa para ellos mismos: ¿qué es y qué no es una producción indígena y por qué es mejor o diferente de las

otras? Además, la aparente contradicción entre ser indígena y usar tecnología “moderna” es un tema que aparece frecuentemente en las conversaciones con *videoastas* y las personas que les rodean, así como en la literatura antropológica. De hecho se considera por norma general que un video sobre la realidad indígena será siempre más realista y respetuoso cuando el realizador pertenezca a la propia comunidad documentada. Aun así, no se ve problemático que los equipos que hay detrás de las videoproducciones sean, en realidad, multiculturales. Incluso cuando los propios *videoastas* tienen la voluntad de integrar al máximo de personal de la comunidad o el grupo indígena para realizar todo tipo de tareas —sonido, producción...— en muchas cuestiones, especialmente en aspectos técnicos, siguen participando personas mestizas o extranjeras trabajando en los proyectos de video indígena. Y no por eso se considera que el video sea, digamos, menos indígena.

Hay un acuerdo, parece, general, sobre que el video indígena se definiría por su temática (aquello tan difícilmente delimitable: “lo indígena”) y no necesariamente porque sus realizadores sean indígenas, ya que algunos *videoastas* afirman que los videos realizados por antropólogos, respaldados por una buena investigación, que traten la temática indígena, se podrían también ubicar en esta categoría:

“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 *videoasta* en SCLC, 10/10/2006).

Sin embargo, algunos otros *videoastas* niegan la necesidad de la existencia de tal categoría, que consideran limitante y estereotipante:

“Entonces, yo pienso como género no hay el video indígena. Más bien, 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 *videoasta* en SCLC, 27/10/2006).

Con todo, a menudo se encuentra una visión de lo que es el video indígena bastante folklorista, en las opiniones de los propios *videoastas* entrevistados, que vincula el video indígena con la “conservación de costumbres, usos y tradiciones que están en vías de desaparición”. Generalmente, por eso, se considera que las imágenes de los videos indígenas tienen que ser registradas en el sí de las comunidades rurales indígenas

(preferentemente, en detrimento de espacios urbanos como por ejemplo los barrios periféricos de la ciudad de San Cristóbal de las Casas habitados básicamente por vecinos y vecinas indígenas migrantes):

“Yo creo que (...) en las zonas marginadas, perdón, en las periferias de la ciudad pues hay muchos migrantes indígenas. Y también se graba. Pero en sí no es tanto, para mí no es tanto como un video indígena, así en particular. Yo creo que aquí está el pensamiento ya con mestizos en indígenas, no, ya no es tanto se conserva en sí lo que es los valores culturales”. (Entrevista a *videoasta* en SCLC, 28/09/06).

La realidad, sin embargo, nos indica que los usos que se dan a los videos, así como sus temáticas, no son solamente las que tradicionalmente se les asignó sino, como ya se ha comentado, los videos se usan como herramientas para intercambiar conocimientos técnicos (por ejemplo sobre el cultivo de café), para sensibilizar sobre temas claramente políticos (la biopiratería, la migración), para denunciar agresiones o violaciones a los derechos humanos (situación de las mujeres o la salud reproductiva), para servir de memoria de hechos actuales significativos (como marchas), como fuente recreativa (videos humorísticos), para promover iniciativas organizativas (redes de médicos tradicionales), etc. Con todo, frecuentemente se relaciona el video indígena con el apoyo a los procesos sociales emancipatorios de los pueblos indígenas (hacia la autonomía en temas como salud, educación, derechos sobre la tierra...). Incluso, algunos *videoastas* llegan a considerar el hecho de producir video indígena como un elemento clave que les vincula con sus comunidades rurales originarias, aunque a menudo ellos mismos sean jóvenes (sobre todo hombres) migrantes a la ciudad con estudios medios o superiores.

## REFLEXIONES FINALES

Por medio del proceso audiovisual y todo lo que implica, he tenido la oportunidad de conocer detalles sobre la sociedad chiapaneca que no esperaba poder llegar a dilucidar. Por ejemplo, me ha permitido entender mucho sobre la diversidad y los conflictos entre organizaciones sociopolíticas. También cómo se identifican las personas indígenas en un territorio urbano y cómo se relacionan con las personas mestizas y con las personas de sus comunidades. Por eso, considero que el audiovisual tiene un enorme valor etnográfico, más allá, a veces, del que se le ha atribuido hasta el momento.

En el contexto político de Chiapas, los grupos indígenas organizados están reclamando el uso y gestión de los medios de comunicación y, entre ellos, los audiovisuales. Estos grupos y comunidades indígenas tienen, por lo que yo conozco, un fuerte con-

trol sobre las decisiones que afectan a su relación con “agentes externos” y, por norma general, son plenamente conscientes del poder de los medios de comunicación y de cómo éstos influyen en sus vidas.

El uso de los medios por parte de pueblos indígenas no es, sin embargo, homogéneo ni simplificable, más bien responde a las propias características de los procesos en los que estas personas están inmersas cotidianamente y es necesario un estudio minucioso de los varios casos que existen para poder llegar a delimitar una categoría como el “video indígena”. En cualquier caso, como afirma Cristina Propios en relación a su propia experiencia etnográfica en Oaxaca: “El video indígena permite al exhibirse en el contexto local valorar la propia cultura y reflexionar sobre el proceso de transformación que en las comunidades se produce.”<sup>24</sup> Y, a partir de mi propia experiencia de campo, estoy totalmente de acuerdo con ella.

Las transformaciones sociales que pueden generar los productos audiovisuales en Chiapas aún están por ver. Sin embargo, lo que me parece claro es que en el momento en que en una comunidad o en una organización indígena se decide a diseñar, filmar, editar y difundir un video propio, las relaciones internas y los roles se modifican, y también se abren nuevas posibilidades de presentación y de relación con el exterior. Consecuentemente, los *media* audiovisuales tienen la capacidad, de reflejar fielmente la complejidad de lo que es ser indígena actualmente e integran en su seno el potencial de ser un dispositivo de cambio social y cultural. Además, en el punto que están siendo apropiados por las jóvenes generaciones que renuncian a los roles que se les han atribuido tradicionalmente, este cambio se puede considerar imparable.

---

<sup>24</sup> En Ardèvol, E. y Muntañola, N. (2004: 338)

**BIBLIOGRAFÍA**

Ardèvol, Elisenda y Nora Muntañola, (Coords.) 2004 *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC

Ayora, S. Igor, 2002 *Globalización, conocimiento y poder. Médicos locales y sus luchas por el reconocimiento en Chiapas*. México DF: Plaza y Valdés

Banks, Marcus y Howard Morphy, (Eds.) 1999 *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press

Bartra, Roger "Sangre y tinta del kitsch tropical" en *Fractal* núm. 8 enero-marzo, año 2 Vol. III pp. 13-46. [En línea, 27/07/04] <http://www.fractal.com.mx/F8bartra.html>

Bengoa, José, 2000 *La emergencia indígena en América Latina*. Chile: Fondo de Cultura Económica

Bonfil Batalla, Guillermo, 1987 *México profundo. Una civilización negada*. México: Secretaría de Educación Pública / CIESAS

Collier, J. Jr. y M. Collier, 1992 [1967] *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Flores, Carlos, (1998) "El video indígena, entre la antropología y la modernidad" en *Anuario 1997*, Chiapas: CESMECA / UNICACH.

—, Axel Köhler y Xochitl Leyva, (1999) "Videoastas indígenas de Chiapas y Guatemala" en *II Encuentro Indígena de las Américas. Memoria 1999*, 19-24 de abril. Chiapas, México.

Ginsburg, Faye (1991) "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" en *Cultural Anthropology*, Vol 6 Núm. 1: 92-112.

—, 1997 "From Little Things, Big Things Grow. Indigenous Media and Cultural Activism" en R.G. FOX y O. STARN (Eds.) *Between Resistance and Revolution. Cultural Politics and Social Protest*. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press

—, Abu-lughod, Lila y Larkin, Brian 2002 *Media Worlds*. Berkeley: University of California Press

Grau, Jordi, 2002 *Antropología Audiovisual*. Barcelona: Edicions Bellaterra

Heusch, Luc de 1962 "Cinema et Sciences Sociales" en *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" en *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. Vol. 34, Nº. 4: 624-644

Martín-Barbero, Jesús 1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Michaels, Eric, 1987 *For a Cultural Future: Francis Jupurrurla Makes TV at Yuendurmu*. Melbourne: Art and Criticism Monograph Series.

Piault, Marc Henri, 2002 *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.

Piño Sandoval, Ana, 1995 "En busca del México real" en B. Bermúdez *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe: Catálogo de cine y vídeo*. Caracas: Biblioteca Nacional de Venezuela (pp. 45-60)

Shamberg, Michael & Raindance Corporation, 1971 *Guerrilla Television*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Siverts, Hennings (1976) [1969] "Estabilidad étnica y dinámica de límites en el sur de México" en F. Barth, (Comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: FCE (pp. 131-151)

Turner, Terence, (1992) "Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video" en *Anthropology Today* Vol. 8, Nº. 6: 5-16

—, (2002) "Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples" en F. Ginsburg, L. Abu-Lughod y Larkin, B. *Media Worlds*. Berkeley: University of California Press

- Vázquez Montalbán, Manuel, 1999 *Marcos: El señor de los espejos*. Madrid: Aguilar
- Viola, Andreu, 2001 "¡Viva la coca, mueran los gringos! Movilizaciones campesinas y etnicidad en el Chapare (Bolivia)" en *Estudis d'Antropologia Social i Cultural*, 6, Barcelona: Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica, UB.
- Warren, Kay B., 1998 *Indigenous Movements and their Critics. Pan-Maya Activism in Guatemala*. Princeton (New Jersey); University of Princeton Press.
- Worth, Sol y Adair, John, 1997 *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film, Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.