

Espacios mediáticos transfronterizos

El video ayuuik entre México y Estados Unidos

Espacios mediáticos transfronterizos

El video ayuujk entre México y Estados Unidos

INGRID KUMMELS



302.23089

K285e

Kummels, Ingrid.

Espacios mediáticos transfronterizos : El video ayuuik entre México y Estados Unidos / Ingrid Kummels.--Ciudad de México : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2018, 424 páginas : fotografías ; 23 cm.

Título original: *Transborder Media Spaces: Ayuujk Videomaking between Mexico and the US*.

Incluye bibliografía.

ISBN: 978-607-486-528-8

1. Video — migración transnacional — Mixe. 2. Medios de comunicación — espacios mediáticos — México/Estados Unidos. 3. Ayuujk ja'ay — medios de comunicación — gobernanza.

La presente publicación pasó por un proceso de dos dictámenes de pares académicos avalados por el Comité Editorial del CIESAS, que garantizan su calidad y pertinencia.

Este libro se publicó con el apoyo de la Freie Universität Berlin y el Colegio Internacional de Graduados "Entre Espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización", patrocinado por la Fundación Alemana de Investigación (DFG, por sus siglas en alemán).

© Ingrid Kummels (2017) de la edición en inglés

Berghahn Books, New York/Oxford

Originalmente publicado como *Transborder Media Spaces, Ayuujk Videomaking between Mexico and the US*

Primera edición en español, 2018

© Ingrid Kummels (2018) de la edición en español

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)

Traducción: Adriana Pérez

Coordinación de Publicaciones: Mario Brito B.

Imagen de portada: Ingrid Kummels



D.R. © 2018 Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en Antropología Social
Juárez 87, Col. Tlalpan,
C.P. 14000, México, Ciudad de México

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN: 978-607-486-528-8

Impreso en México. *Printed in Mexico*

Índice

Agradecimientos	13
Introducción. La diversidad mediática de una comunidad “indígena”:	
acercamientos a las dinámicas de los espacios mediáticos	23
El punto de partida	23
Nuevos espacios mediáticos y la descolonización audiovisual	43
Negociaciones de etnicidad e indigeneidad en el campo audiovisual	55
El surgimiento de géneros locales y transnacionales de video	68
El contenido de este libro	76
1. Tamazulapam–Los Ángeles: los campos mediáticos	
de una comunidad ayuujk transnacional	83
La comunidad de origen y sus satélites	83
El sistema de cargos mediatizado: ser comunero o comunera en tiempos de migración	97
Los campos mediáticos de Tama	116
TV Tamix	118
Paisajes sonoros locales: Radio Jënpoj y La T Grande de Tamazulapam	124
Videos de fiestas y eventos sociales	127
El movimiento juvenil y los medios de comunicación	130
2. Medios audiovisuales ayuujk hoy en día: prácticas para generar	
espacios mediáticos	139
Prácticas discursivas de audiovisualidad que retan el conocimiento hegemónico	139

La mediatización y transnacionalización de la ceremonia de cambio de autoridades	143
Lo oculto y la colonialidad inscrita en mirar	149
Espacio sagrado, transgresión audiovisual e innovación	156
Espacios negados, el movimiento juvenil y la descolonización	166
3. Mediatización y nuestros “espacios propios” para el desarrollo	179
La historia de la migración y la mediatización	179
Liderazgo regional y estrategias mediáticas etnopolíticas	183
Senderos de movilidad, educación y modernización desde la perspectiva de género	190
El cine itinerante y las nuevas formas de diversión	201
Torneos deportivos, las relaciones de género y la nación ayuujk	205
La fotografía de comunidad como un campo de tensión: modos de ver y generar conocimiento	212
Los inicios de la fotografía amateur en Tama	215
Profesionalismo sin un foto estudio: Alberto, el fotógrafo	219
El arte de fotografiar en dos lenguajes audiovisuales: Conrado Pérez Rosas, fotógrafo ayuujk	226
Negociar la tenencia de la tierra en espacios mediáticos transfronterizos	235
Debates en Facebook y videos sobre conflictos agrarios	235
El contexto de las disputas agrarias	242
Archivos audiovisuales y poder político	249
Representaciones fílmicas de los conflictos agrarios para un público internacional	254
4. La expansión transnacional de los medios audiovisuales comunitarios y comerciales	259
TV Tamix	260
El “caso estrella” de los medios indígenas en los años noventa	260
TV Tamix después de su clausura: el giro hacia los espacios mediáticos migrantes	276
Transferir conocimiento sobre medios translocales entre generaciones	283
Los videos de fiestas comerciales	289

Las dos caras de los videos de fiestas	289
Fiestas patronales en el flujo migratorio	295
Los videos de fiestas y sus características estéticas	301
Videoasta, comerciante y comunero (o comunera), todo al mismo tiempo	305
Los espacios mediáticos transnacionales desde la perspectiva de Los Ángeles	317
5. Los campos mediáticos de Tama y el movimiento indígena panamericano	335
Una introducción a la Segunda Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala	335
En el preludio de la Cumbre de Comunicación Indígena: posicionamientos etnopolíticos en el espacio mediático panamericano	341
Un conflicto a través de cartas abiertas, agencias de noticias y Facebook, y la cuestión de etnicidad y objetivos políticos	351
Espacios mediáticos que evolucionaron de la Cumbre como un mayor evento cara a cara	360
6. Conclusión	373
Espacios mediáticos de una comunidad “indígena”: la comunalidad en movimiento	373
La diversidad mediática de comunicación masiva y su función constitutiva en la heterogeneidad social	376
Tender puentes sobre la “brecha visual” en dos circuitos transnacionales	380
La larga duración de la comunidad mesoamericana y su política mediatizada	384
Los debates y el carácter político de los espacios mediáticos: la comunalidad en movimiento	388
Lista de siglas y acrónimos	395
Fuentes consultadas	399
Bibliografía	399
Filmografía	418



Introducción

La diversidad mediática de una comunidad “indígena”: acercamientos a las dinámicas de los espacios mediáticos

El punto de partida

Berlín, junio de 2012. Carlos Pérez Rojas, un joven cineasta indígena mexicano, hacía poco había llegado de Lyon para presentar su premiado documental *Y el río sigue corriendo* en el seminario que yo impartía en la Universidad Libre de Berlín.¹ Mirar y analizar películas del movimiento de Video Indígena de América Latina con cineastas, colegas y estudiantes forma parte de mi trabajo cotidiano. También lo es para los numerosos antropólogos visuales y antropólogos de los medios que son docentes y se dedican a la investigación en centros cinematográficos y universidades en todo el mundo. El gran impacto internacional de esta corriente se puede medir a través de estos cursos universitarios, así como los diversos festivales que organizan secciones para el Cine Indígena, como NATIVE en la Berlinale.² Aquella particular tarde de junio, los participantes de mi curso se conmovieron mucho. Al salir del seminario reinaba un sentimiento de solidaridad hacia los miembros del movimiento social de los nahuas de Guerrero, quienes se ven en el documental resistiendo la construcción de La Parota,

¹ El documental *Y el río sigue corriendo*, producido en 2010, ganó el premio “Alanis Obomsawin” como mejor documental ese mismo año en el imagineNATIVE + Media Arts Festival en Canadá. El seminario en la Universidad Libre de Berlín trató la temática de “Espacios mediáticos: cultura y representación en América Latina” (“MedienRäume: Kultur und Repräsentation in Lateinamerika”) y se organizó junto con Florian Walter.

² La producción mediática en lenguas indígenas a menudo se apoya en formatos de video amateur. Únicamente una minoría de los realizadores indígenas utiliza formatos profesionales que se dirigen hacia el público del cine. Berlín es uno de los centros de este movimiento internacional. Desde 2013, el festival de cine Berlinale ha creado la sección “NATIVE: Un recorrido por el cine indígena”.

* Los campos mediáticos de Tama transnacional, 2013-2016 / Fotos: Ingrid Kummels / *Collage*: Conrado Pérez Rosas.

una presa hidroeléctrica que amenaza con inundar el terreno de sus comunidades. Además de esta historia en sí, me impresionó la calidad profesional del documental de Carlos, quien aparte de operar la cámara, también hizo la edición. Concluida la proyección y al trasladarnos a la terraza del restaurante que está enfrente de nuestro instituto para tomarnos una cerveza, le pregunté dónde había aprendido el arte de hacer cine. Esperando que él mencionara un centro de capacitación cinematográfico conocido en alguna ciudad mayor, su respuesta me sorprendió: “Mi aprendizaje fue en Tamazulapam Mixe, trabajando con mis primos Genaro y Hermenegildo Rojas”. Inmediatamente, un flashazo de imágenes atravesó mi cabeza. Me vino a la mente el momento en que conocí a ambos primos de Carlos, casi veinte años atrás, en 1993, en un remoto pueblo ayuujk en Oaxaca. Ellos, junto con otros jóvenes, recién habían lanzado TV Tamix, el primer canal de televisión en una comunidad indígena mexicana. Recordé además cómo Manfred Schäfer y yo filmamos aquel proyecto pionero con nuestro equipo de 16 mm y cómo luego regresamos a Alemania para reunirnos con el editor de televisión del canal WDR para el que trabajábamos quien, al final, descartó nuestro reportaje sobre los cineastas indígenas de México por parecerle un tema “demasiado inusual” para el gusto de los televidentes alemanes.³ Se me ocurrió de repente que este material nunca se lo enseñamos a las personas que habíamos filmado, tal como acostumbábamos hacerlo con nuestros otros documentales. En este caso guardamos los rollos de película en nuestro archivo, donde se quedaron olvidados.

Sigue la próxima escena: Tamazulapam, agosto de 2012. Dos meses después de que todos estos recuerdos me invadieran viajé a Tamazulapam para presentar la versión digitalizada de la película y entregar una copia a los videógrafos locales y al antiguo *staff* de televisión. Carlos me había contado sus planes de hacer un documental sobre TV Tamix y me pidió mis “rollos perdidos”⁴ para completarlo. Esa no fue mi única razón para regresar al pueblo en la Sierra Mixe de Oaxaca después de tantos años. Me motivó también la sensación de compartir

³ El canal de televisión WDR (Westdeutscher Rundfunk) originalmente había comisionado nuestro reportaje, pero cuando regresamos a Alemania, habían despedido al editor que lo aprobó en primer lugar. Su sucesor, como pudimos comprobar, no compartía su interés en el tema del reportaje.

⁴ Al usar esta expresión, Carlos se refería en broma al caso de los *Rollos perdidos de Pancho Villa*, de los cuales trata un documental de Rocha Valverde y Gregorio Carlos (2003).

una historia común con estos cineastas, incluso si sólo habíamos compartido un día hacía 20 años.⁵ Poco después de mi llegada a Tamazulapam, integrantes y exmiembros del canal de televisión local se reunieron en casa de Hermenegildo Rojas para ver mi documental histórico de 1993. La proyección desató vívidos recuerdos, algunos fueron tristes y otros incluso dolorosos. TV Tamix, que operó por ocho años, puede remitirse a una historia rica y a la vez paradójica: aunque la emisora fue celebrada como un “caso estrella” (Cremoux, 1997: 10) de los medios indígenas en México dada su extraordinaria creatividad y productividad, en el año 2000 la Asamblea General de Tamazulapam le retiró su apoyo. La Asamblea sospechaba que los jóvenes a cargo de la televisión habían traicionado su orientación comunitaria al aceptar y beneficiarse de becas que les otorgaron fundaciones de Estados Unidos. También se les acusó de haber actuado fuera del ámbito de su competencia. Algunos de los exmiembros de TV Tamix, como Hermenegildo y Genaro, desde entonces siguen trabajando como comunicadores y cineastas esporádicamente, pero ahora se limitan a proyectos personales. Después de esta noche introspectiva de cine me quedé en Tama (como se le conoce al pueblo coloquialmente) para presenciar la fiesta en honor de Santa Rosa de Lima. Esta feria gigantesca se celebra durante siete días y atrae a miles de visitantes. Es bien conocida en la región por su torneo de basquetbol Copa Mixe, un evento que reúne a deportistas según el criterio de afiliación étnica. Esos días me percaté del entusiasmo con el cual la fiesta se grababa en video.

Una mañana, paseando entre los muchos puestos que forman parte de la festividad, descubrí a un grupo de personas apiñadas alrededor de un equipo de televisión, colocado en la parte trasera de una camioneta *pickup*. En ese preciso momento se proyectaba una grabación del baile de la noche anterior. Primero no reconocí que las escenas grabadas fueran de Tama, puesto que la gente que se veía bailando no vestía ropa étnica de la comunidad y la música que se escuchaba era cumbia cantada en español. Pero luego el videoasta Jesús Ramón García de San Pedro Cajonos, un pueblo zapoteco, se me acercó y como experimentado vendedor me explicó por qué los espectadores estaban disfrutando tanto la proyección. Les parecía gracioso cómo bailaban algunas de las personas grabadas

⁵ El metraje sin editar que archivamos bajo el título *Transferencia de Medios* es, en sí mismo, evidencia el intercambio entre cineastas antropológicos como Manfred Schafer y yo, y los comunicadores del movimiento de Video Indígena.

—entre ellas mucha gente conocida del pueblo—, así como la manera de relacionarse de las parejas, que parece reflejar si se acababan de conocer o si son un matrimonio de años. Tales escenas cómicas, “lo chusco”, son sumamente populares. Jesús Ramón añadió que, tras pasar la noche en vela, había editado la película de 90 minutos que estábamos mirando y que la acababa de quemar en un DVD en la madrugada. Como me mostré algo incrédula recorrió una cortina y reveló su estudio itinerante en el interior de la *pickup*: una PC con programa de edición, un CPU para quemar varios DVD al mismo tiempo y una impresora a color para hacer las portadas. Jesús Ramón vende sus películas que portan títulos escuetos al estilo de “Tamazulapam del Ezpiritu Santo 2013. Recivimiento” —con errores de ortografía debido a la prisa con la que las produce— en el mismo lugar de la fiesta, como fresca mercancía. Cuando las celebraciones se acaban acude a un servicio de paquetería para mandar la serie de hasta 10 DVD a las comunidades satélite de Tama. Los migrantes de Tama que se han asentado en ciudades del norte de México como Guanajuato, Celaya y Guadalajara, así como en Los Ángeles, Chicago y Milwaukee, en Estados Unidos, solicitan cada vez más las imágenes de su ahora lejano pueblo. En su condición de indocumentados en Estados Unidos, contrario a lo que quisieran, no pueden arriesgarse a visitar su pueblo de origen. Esta es la situación que enfrenta un grupo de 400 personas de Tama que se ha instalado en Los Ángeles.

Conforme pasaron los días, me di cuenta de que Jesús Ramón no era el único videógrafo que trabajaba en las festividades en Tama y otros pueblos de la región de la Sierra Norte. Varios comercios familiares se dedican a este negocio, incluyendo el de Óscar, primo de los hermanos Rojas, y su esposa Jaquelina. Cuando, en otra visita a Tama, entré a su tienda en compañía de Carlos, éste comentó tanto con un toque de ironía como de aprobación: “Ahí está el verdadero Video Indígena”. La parte irónica viene de que Carlos y otros que formaron parte de un círculo conocido como el Video Indígena se consideran comunicadores políticamente comprometidos,⁶ que promueven los objetivos de

⁶ Los comunicadores de orientación explícitamente comunitaria prefieren identificarse con este término, pues no hace referencia a una sola tecnología en particular (como ocurre con la palabra *videoasta*). El término *comunicadores* más bien enfatiza la continuidad histórica que los pueblos originarios tienen en el uso de los medios para fines sociales y sin cobrar por sus servicios (Servindi, 2008: 11-12).

la comunidad sin recibir remuneración alguna por su trabajo desde el ámbito de lo que se denomina medios comunitarios. Por lo general, los comunicadores pintan una raya bien clara para distinguirse de los videógrafos empresariales y argumentan que aquellos involucrados en los medios comerciales buscan sobre todo obtener una ganancia. Además, critican sus películas por su supuesta falta de narrativa y no incitar a una reflexión sobre los procesos sociales, dado que su mayor objetivo es complacer a su público. Entonces, se me ocurrió por primera vez que quizá esta exclusión de los videógrafos de fiestas se debía a razones más serias. Como sugieren las escenas grabadas del baile, la exclusión puede surgir del hecho de que los realizadores dirigen sus lentes hacia motivos menos “étnicos” y “políticos” —o, más bien, lo que muchos entienden por ello—. Por lo tanto, sus películas no cumplen las expectativas que un público externo a la comunidad —como el del circuito de Video Indígena o el de un seminario universitario en Berlín— tiene sobre una “película indígena”.⁷

El descubrimiento de esta industria local de videos de fiestas con sus temas “apolíticos” y su público transnacional y que, además, jamás se muestran en festivales de Cine Indígena ni se toman en cuenta en la literatura antropológica, acrecentó mis dudas sobre la narrativa dominante. Hasta la fecha, la apropiación

⁷ Parte de la literatura de la antropología de los medios hace hincapié en que diferentes audiencias han sido decisivas para modelar los mensajes y las imágenes de indigeneidad que transmiten los medios indígenas. Refiriéndose al documental *Dulce convivencia* (*Sweet Gathering*), Laurel C. Smith (2012) analiza cómo las expectativas de audiencias, tales como las de festivales de cine, de las redes de activismo que interceden por los pueblos originarios transnacionales y el autor con su propia interpretación (en este caso el cineasta ayuujk Filoteo Gómez Martínez de Quetzaltepec) influyeron en la recepción del documental. Básicamente estoy de acuerdo con su enfoque de mapear estas interferencias, las cuales contradicen cualquier interpretación unitaria sobre la autoría del video. Ella se apoya en particular en el concepto cyborgiano de la *difracción* acuñado por Donna Haraway. Sin embargo, Smith no trata la recepción a nivel local, ya que *Dulce convivencia* no se presentó al público ayuujk de Quetzaltepec, dado que Gómez Martínez temía “meterse en líos” a consecuencia de un conflicto político en el cual estaba involucrada su familia (Wortham, 2013: 217). Gabriela Zamorano Villareal (2012, 2014) investigó las distintas maneras en las que creativos indígenas y audiencias participaron en crear imágenes de indigeneidad en la producción fílmica autodeterminada de Bolivia, durante el primer periodo de la presidencia de Evo Morales. Ella presta especial atención a las dinámicas de difusión y consumo, que de igual modo se destacan en este libro, en torno a la recepción e interpretación de videos producidos en Tama por parte del pueblo transnacional y el circuito de Video Indígena.

de los medios de comunicación audiovisuales, en particular del video, en las comunidades “indígenas” de México se ha estudiado, principalmente, desde la perspectiva del llamado Video Indígena. De acuerdo con esta narrativa, se asume, primero, que el ímpetu decisivo para que las comunidades y los movimientos indígenas comenzaran a emplear medios audiovisuales emanó de las políticas indigenistas del gobierno mexicano. Así, el Instituto Nacional Indigenista (INI)⁸ y su programa “Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas”, implementado en 1989 para proporcionar entrenamiento, equipo y estructura organizativa a las comunidades indígenas, supuestamente las motivó a adoptar un concepto particular de medios audiovisuales de comunicación masiva. En segundo lugar, las investigaciones recientes sugieren que la producción de video y cine realizada en los pueblos indígenas es prácticamente idéntica a la que desarrolló el movimiento de Video Indígena, el cual más tarde se independizó del INI. Este enfoque pinta un panorama bastante homogéneo de las prácticas audiovisuales y estrategias de representación dentro de los pueblos rurales y asentamientos urbanos. Desde este punto de vista, equipos organizados en colectivos realizan documentales con el único propósito de dar voz uniforme a las necesidades y demandas compartidas por pueblos indígenas.⁹

Sin embargo, y en franco contraste con este panorama, descubrí en Tama un campo de medios mucho más plural y diverso respecto al uso de la fotografía, la radio, el video, la televisión y el internet. En efecto, muchos de estos medios proliferaron y continúan en auge sin una relación cercana a la política indigenista del gobierno mexicano. Me enfoco en este pueblo y sus aproximadamente

⁸ Fundado en 1948, el Instituto Nacional Indigenista (INI) fue absorbido en 2003 por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

⁹ Los cineastas Juan José García (en Worthnam, 2004: 365) y Carlos Efraín Pérez Rojas (2005, en <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/efrain_c_interview.htm>, consultado el 6 de junio, 2013) enfatizan la orientación comunitaria. Como explica Erica Wortham (2013: 9): “El Video Indígena [es una] categoría específica de medios que fue deliberadamente creada en contextos institucionales en los noventa” (traducción propia). Aunque la investigación de Wortham trata a Tama como un caso de estudio, no abarca específicamente la producción de medios de esta comunidad como parte de un campo más amplio. Omite el hecho de que los medios de comunicación masiva se adoptaron en forma independiente del INI, y más tarde esta iniciativa fue en parte cooptada por el Video Indígena.

FOTOGRAFÍA 2 Mirando un video de fiesta en el mercado de Tama,
septiembre de 2015



Foto: Ingrid Kummels.

7 000 habitantes como un ejemplo de los 570 municipios en el estado de Oaxaca que siguen un modo de vida cultural, social, religioso y político independiente y que desde fuera se perciben como pueblos mexicanos “indígenas”.¹⁰

¹⁰ El gran número de municipios (570) en Oaxaca se deriva de su diversidad lingüística y cultural. Además del grupo de mestizos que hablan español, la población se divide en 16 grupos etnolingüísticos de los cuales el ayuuik (o mixe) con una población de 120 000 personas es de tamaño mediano. Los ayuuik ja'ay se asientan en una región concentrada al noroeste de la ciudad de Oaxaca (Maldonado y Cortés, 1999; Torres, 2004: 47). La palabra “indígena” la escribo con comillas para recordar que es un término problemático. Homogeniza de manera inadmisibles a un grupo de personas de acuerdo con una categoría étnica construida históricamente, que los concibió como habitantes colonizados del continente americano. Esta categoría ignora y oculta concepciones de sí mismos más variadas, las cuales incluyen diferencia de género, edad, profesión y localidad. En este libro el término *indígena* no siempre se escribirá con comillas pero debe tenerse en mente que los habitantes de Tama rechazan este término para designarse a sí mismos. Sin embargo, algunos actores se han apropiado de la palabra *indígena* como un término político y lo han redefinido de acuerdo con un sentido positivo. Hoy en día, la gente comprometida políticamente prefiere auto-identificarse como “pueblos originarios”.

Alrededor de 3 000 o 5 000 personas de esta comunidad viven en diferentes ciudades de México y en Estados Unidos, y siguen cultivando una conexión con su pueblo de origen. A pesar de su dispersión geográfica, la gente en Tama y de Tama se identifica claramente con su pueblo de origen y como *ayuujk ja'ay*, es decir, como parte del pueblo *ayuujk* (comúnmente a este grupo etnolingüístico se le llama “mixe” o “mixes”).¹¹ Fue la misma gente de Tama quien, durante mi estancia en el pueblo, me alertó sobre la importancia de los medios autodeterminados en las relaciones sociales transnacionales y la profundidad histórica de las prácticas y representaciones de los medios del pueblo. Incluso antes de que se lanzaran las iniciativas del Video Indígena hubo actores locales que se involucraron en la fotografía y la videografía, adaptando ambos medios a sus necesidades cotidianas. Desde finales de la década de los ochenta, varios fotógrafos, productores de programas de radio y videoastas locales adquirieron las habilidades necesarias —ya sea de manera autodidacta o en colegios vocacionales— que les permitieron especializarse en este tipo de trabajo. Uno de los primeros entusiastas de estos medios fue Alberto Pérez Ramírez, el padre de uno de los integrantes de TV Tamix y el primer fotógrafo profesional del pueblo.

A partir de este periodo, varios actores mediáticos se han involucrado como pequeños comerciantes, entre otras cosas, en la fotografía comercial y la videgrabación de eventos sociales, como fiestas patronales y celebraciones familiares como bautizos y bodas. En este proceso de apropiarse de medios de comunicación masiva, en particular del video, estos actores crearon nuevos géneros que se enfocan en la fiesta patronal y otros eventos. Ya que géneros como los videos de fiestas provienen de la comunidad y la representan,

¹¹ En este libro empleo sobre todo el término *ayuujk ja'ay* que significa “la gente *ayuujk*” como un término de autodesignación étnica. Cuando hablan español, los individuos *ayuujk* también usan mucho el término *mixe* o *mixes* para referirse a sí mismos. Es interesante que ellos conciban este término no como discriminatorio, sino simplemente como equivocado. La palabra *mixe* pudo haberse derivado del uso que los españoles hicieron de otra palabra *ayuujk*, *mijx* que significa “hombre joven”. *Ayuujk* puede traducirse como “lenguaje” o “lenguaje florido o adornado” y *ja'ay* significa “grupo o persona” (Martínez, 1993: 334). En la literatura también se usan diferentes notaciones, como *ayuuk*. En la variante de Tama se dice *ëyuujk*.

algunos videógrafos los caracterizan y anuncian como “videos de comunidad”.¹² Diversos fines se persiguen a través de los medios e incluyen intereses políticos, económicos de negocios, artísticos y de entretenimiento. Un motivo popular es la organización política más importante del pueblo transnacional, esto es, el sistema cívico-religioso de cargos (que suele llamarse “el cabildo”) y su cambio anual de autoridades que tiene lugar el 1 de enero. Esta elección se lleva a cabo conforme al sistema político autodeterminado (también llamado “usos y costumbres”¹³) reconocido oficialmente por el gobierno estatal de Oaxaca. La fotografía y el video se han vuelto parte integral de este sistema de gobernanza y se emplean, por ejemplo, para documentar disputas agrarias con pueblos vecinos. El movimiento juvenil de Tama le da incluso otro uso cultural específico a los medios audiovisuales. Los miembros de este movimiento emplean tecnología de sonido, fotografía digital y video en un plano artístico que comprende desde reggae, rap, rock y heavy metal, hasta grafiti, pintura y documentales para alcanzar una variedad de propósitos, entre los que se incluyen una política de identidad. Por ejemplo, el Colectivo Cultura y Resistencia Ayuuk (CCREA), fundado por estudiantes del colegio de bachilleres local, aprovecha varios medios

¹² En la entrevista con Leonardo Ávalos Bis (Yalálag, 29 de abril de 2016), él caracterizó a los “videos de comunidad”, entre otros, como un género que captura “lo real”, tal como lo percibe su público, como en el caso de eventos grabados en tiempo real. Por tales razones, los videógrafos del pueblo desisten tanto cuanto sea posible de editar o manipular imágenes a través de la animación.

¹³ Las reivindicaciones de los movimientos indígenas de Oaxaca y aquellas del movimiento neozapatista EZLN en Chiapas motivaron al gobierno estatal de Oaxaca a reconocer de forma oficial el sistema de cargos de los municipios como *usos y costumbres* en 1995. Esta nueva legislación permite a municipios como Tama autogobernarse según sus propios principios sin tener que adoptar el sistema mexicano de partidos políticos. De acuerdo con los *usos y costumbres* en Tama, cada comunero o comunera tiene el deber de servir como autoridad del cabildo por un año cada seis años, sin recibir remuneración económica (véase el capítulo 1). La alternativa a este sistema es involucrarse en partidos políticos como el PRI, PAN o PRD. En muchas comunidades de Oaxaca existe un intenso conflicto y división entre los comunistas que apoyan el sistema de usos y costumbres y aquellos que apoyan a los partidos políticos. Esto todavía no ocurre en Tama. *Usos y costumbres* es un término controvertido, ya que caracteriza a una institución cívica-religiosa vital como “costumbres” estáticas y las relega al pasado. Muchos estudios prefieren llamarlo *sistema normativo interno*. Sin embargo, *usos y costumbres* es una expresión que la gente de Tama ha adoptado en su mayoría y la definen según su noción de la comunalidad.

para articular, difundir y negociar una versión híbrida y de vanguardia de una identidad ayuujk que abraza tanto la filosofía rastafari como el socialismo y el anarquismo. Por lo tanto, la diversidad en el paisaje mediático del pueblo corresponde a las diferentes perspectivas de los actores respecto a su edad y —como se verá más adelante— género, educación, clase social, experiencia migratoria, lugar de residencia y orientación política. Los medios que se producen no se difunden solamente en el ámbito local, también circulan, se venden y los consumen en un contexto transnacional los migrantes de Tama que han formado comunidades satélite al norte de México y en Estados Unidos.

Por todo ello, el punto de partida de este estudio es la diversidad, intensidad y profundidad histórica que se despliega en el uso cultural específico de la fotografía, la radio, el video, la televisión y el internet en Tama y una de sus comunidades satélite en Los Ángeles, Estados Unidos. Una de las premisas de este libro es que las personas en Tama y de Tama se han apropiado el uso de medios de comunicación masiva para sus propios fines, basados en conceptos de desarrollo definidos por ellos mismos en el transcurso de la experiencia migratoria. En particular, emplean el video para crear una comunidad transnacional y como una forma de superar las dificultades que impone el rígido régimen fronterizo entre México y Estados Unidos. En el curso de la investigación etnográfica multisituada en Tama y Los Ángeles, llevada a cabo entre 2012 y 2016, me di cuenta de cómo las relaciones sociales y la comunicación masiva del pueblo transnacional se han interconectado y reorientado en el proceso migratorio, un aspecto poco investigado aún en relación con las comunidades “indígenas” de México. Las prácticas culturales, eventos sociales y formas de organización consideradas características de esta comunidad ayuujk son altamente mediatizadas.¹⁴ Mi enfoque se inspira en las perspectivas de la antropología de los medios y de los estudios culturales que consideran a los actores mismos como los principales agentes de cambio e innovación en los medios de comunicación. Alentados por necesidades locales y culturales, estos actores adaptan la tecnología mediática y la enriquecen con recursos culturales como su narrativa y estética propias, contribuyendo así a su desarrollo dentro

¹⁴ *Mediatización* se usa aquí como un “término genérico que abarca todos los cambios en la vida social y cultural provocados por el manejo de las instituciones mediáticas” (Couldry, 2008: 378; traducción propia).

de la comunidad y más allá de ella, y en última instancia, a la transformación general de los medios de comunicación (Williams 1974; Kummels, 2012; Dowell, 2013). Esta investigación se centra en prácticas, es decir, aquello que la gente hace y dice en relación con los medios (Couldry, 2004) y las concibe como variadas, es decir, que abarcan prácticas discursivas como “prácticas de saber, explicar, justificar, etc.” (Hobart, 2005: 26, en Postill, 2010: 5). Mi argumento es que los procesos entrelazados de transnacionalización y mediatización fueron impulsados, entre otras cosas, por el deseo de la gente de expandir su campo de injerencia a través de la educación escolar. Este fue un factor que precipitó el proceso migratorio en los años sesenta. Aquí, la gente del pueblo se inspiró para superar obstáculos como la “brecha visual” (véase más adelante) al crear, por iniciativa propia y con gran vitalidad, obras mediáticas innovadoras, abriendo nuevos espacios mediáticos tanto en un sentido geográfico como a través de prácticas comunicativas y la difusión de imaginarios. Estos procesos han sido y siguen siendo parte de su búsqueda de formas de subjetividad nuevas y modernas de acuerdo con sus propios estándares, reinterpretando así conceptos como *comunidad/pueblo*, *etnicidad* y *(trans)nación*. Por lo tanto, las principales preguntas que han guiado mi investigación son las siguientes: ¿qué necesidades y deseos inspira a la gente del pueblo a usar y modelar medios de comunicación masiva? ¿A qué tipo de prácticas y representaciones mediáticas recurren? ¿Cómo éstas influyen las relaciones en constante evolución entre los pueblos indígenas y la nación mexicana? ¿De qué manera y en qué dirección los actores mediáticos forjan específicamente un sentido de identidad colectiva y pertenencia? ¿De qué manera y hasta qué punto estos actores logran (re)posicionarse a sí mismos y sus demandas apoyándose en los medios en cuanto a los contextos relevantes en la comunidad (tanto el pueblo de origen como la comunidad satélite), la nación mexicana (que se define oficialmente como multicultural) y, finalmente, Estados Unidos, como el punto de destino de la migración?

Los investigadores que hasta ahora han estudiado específicamente la apropiación de los medios de comunicación masiva en los pueblos indígenas de México desde la perspectiva de los proyectos estatales —como el lanzamiento en 1979 de radiodifusoras por parte del Instituto Nacional Indigenista o su programa “Transferencia de Medios” en 1989—, enfatizan la injerencia externa y el patrocinio del Estado, así como la decisiva influencia por parte de cineastas

no indígenas y antropólogos que trabajaron en estos programas (véase, por ejemplo, Cremoux, 1997; Castells i Talens, 2011; Smith, 2005; Wortham, 2004, 2005, 2013).¹⁵ A la vez, estos investigadores frecuentemente analizan los procesos emancipatorios que los actores indígenas pusieron en marcha junto con sus aliados en las organizaciones gubernamentales para apropiarse de los medios de comunicación en beneficio de sus propios fines, enfatizando el éxito político de los actores indígenas en el ámbito nacional e internacional. Como otras minorías a lo largo del continente americano (Himpele, 2008; Salazar y Córdova, 2008; Schiwy, 2009; Alia, 2012; Dowell, 2013), en la década de los noventa, los pueblos indígenas de México alzaron la voz en contra de la desfavorecida posición social que se les atribuyó como los “otros”. En México esto se debió, por un lado, a formas de exclusión social perpetuadas desde el final de la era colonial y, por otro lado, al modelo unificador de la nación mestiza que promovió oficialmente la idea de desindigenizar y asimilar a las minorías étnicas desde finales del siglo XIX hasta la década de los setenta. Los pueblos indígenas comenzaron a realizar sus propios proyectos mediáticos como una forma de superar la discriminación en el terreno de la participación política y el acceso a la esfera pública nacional. Además de adquirir derechos ciudadanos cabales, los movimientos indígenas a lo largo de todo el país buscaron asegurar sus derechos culturales como “pueblos originarios” en un Estado mexicano que en adelante fue reconocido constitucionalmente como un Estado multicultural. Cuando en 1994 apareció el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, éste se convirtió en el movimiento de mayor visibilidad e impacto internacional debido, en parte, al uso que hizo del internet. En el marco de estas iniciativas, personas indígenas provenientes de diversas regiones empezaron a formarse como directores de cine, camarógrafos y técnicos de sonido para producir documentales en video (analógico) que luego difundieron entre grupos solidarios y organizaciones no gubernamentales, además de presentarlos en festivales internacionales. Uno de sus principales objetivos fue descolonizar las imágenes estándar de los pueblos indígenas como “otros” exóticos y como

¹⁵ El movimiento de Video Indígena en México durante los años noventa, en cambio, ha sido bien estudiado desde la perspectiva de la antropología de los medios. Véase además, Plascencia y Monteforte (2001), Halkin (2006), Rodríguez y Castells-Talens (2010), y Kummels (2010, 2011).

sujetos subalternos pasivos y reemplazarlas por representaciones autodeterminadas (Kummels, 2010: 51). El movimiento de medios de comunicación se conoció como Video Indígena¹⁶ y dotó a los pueblos indígenas de rostro como actores políticos, mientras que el uso de medios audiovisuales les dio una plataforma para comunicar sus mensajes, los que, finalmente, empezaban a trascender en la esfera pública nacional en México.¹⁷ En respuesta, el gobierno de México otorgó a los pueblos indígenas el derecho constitucional al uso y a la preservación de sus lenguas y formas de organización social.¹⁸ En Oaxaca, la apropiación de los medios de comunicación masiva tuvo un papel determinante en el amplio movimiento social que estalló en contra del gobernador Ulises Ruiz del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y de las estructuras corruptas del Estado federal en 2006.¹⁹ A pesar de su impacto político, sin embargo, la noción de Video Indígena se ha disputado a lo largo de los años a causa de su origen en el patronazgo por parte del Estado mexicano y por las connotaciones de “indígena” como un término de alteridad (Kummels, 2011: 271-272).

En contraste con lo anterior, este libro mira más allá del activismo indígena mediático explícitamente político y se centra en prácticas diversificadas de la

¹⁶ De la misma manera que los términos *indio* e *indígena*, el concepto “Video Indígena” fue apropiado y redefinido por parte de los involucrados en vista de su interés político en la autodeterminación y autonomía (Wortham, 2013: 9-10, 62).

¹⁷ Un ejemplo de esto es el uso de tecnología de medios moderna por parte del EZLN en Chiapas a principios de los años noventa. La “ciberguerrilla” logró su prominencia tanto con base en la apropiación de tecnología como de las estrategias discursivas que desarrolló en sus comunicados por internet, los cuales le permitieron movilizar a activistas de izquierda en todo el mundo en beneficio de sus objetivos políticos. Por consiguiente, el gobierno mexicano se vio forzado a negociar con miembros del EZLN en el “Diálogo de San Cristóbal”.

¹⁸ En 2001 se reformó el artículo tercero de la Constitución mexicana. Según la enmienda, “la Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que... conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”. En 2003, las lenguas indígenas fueron reconocidas, oficialmente, como lenguas nacionales a la par con el español.

¹⁹ Iniciado por la Sección 22 del Sindicato de Maestros de Oaxaca, que forma parte del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), demandando mejores salarios para los maestros, el movimiento social en 2006 se convirtió rápidamente en una alianza mucho más amplia. Más de 300 organizaciones que representan a maestros, pueblos originarios, mujeres, estudiantes, campesinos y barrios urbanos unieron fuerzas en este movimiento (Stephen, 2013: 3).

fotografía, la radio, el cine, la televisión y el internet en Tama, que se expandieron transnacionalmente a Estados Unidos, así como en las fuerzas autónomas utilizadas para reinventar estos medios de comunicación masiva. Como ilustra la viñeta con que inicia este texto, los paisajes visuales y sonoros creados por la gente ayuujk en sus propios términos como productores y consumidores forman parte importante de la identidad versátil de Tama como un pueblo transnacional y la conecta con varios circuitos transnacionales. Esto incluye el comercio de los videoastas de fiestas, las radiodifusoras que se llaman “La T Grande de Tamazulapam” y “Yin Et Radio”, el movimiento de jóvenes que organiza exposiciones fotográficas y presentaciones de cine, así como la producción de documentales hechos por integrantes de TV Tamix y una nueva generación de sucesores, cuyos documentales se exhiben alrededor del mundo en importantes festivales de cine. Varios actores están involucrados de manera simultánea en más de uno de estos campos por lo que se sirven de diversos lenguajes audiovisuales. El presente estudio rastrea la trayectoria de estos creativos y sus prácticas mediáticas, y por esta razón, se centra tanto en el uso de la fotografía, la radio, el video, la televisión y el internet con fines explícitamente políticos como su uso con fines sobre todo lucrativos, artísticos o de entretenimiento. Arguyo que este enfoque es fundamental para entender la dinámica de la apropiación de medios de comunicación sin el prejuicio que ha predominado por tanto tiempo. Esta investigación rastrea también la manera en que los géneros mediáticos y las altamente variadas formas de producción de Tama contribuyen a forjar relaciones entre el Estado y los pueblos indígenas de México, las cuales han experimentado cambios radicales desde la primera mitad de los años noventa, debidos en su mayoría a la influencia del movimiento del EZLN. Es innegable también que estas relaciones se han estimulado, al mismo tiempo, como resultado de la migración internacional a Estados Unidos, un fenómeno que se ha intensificado desde finales de los noventa. En este libro argumento que las relaciones sociales mediatizadas y los medios transnacionalizados de Tama han sido parte integral de ambos procesos.

Mientras acompañé a los videógrafos ayuujk y sus públicos, me topé constantemente con debates en torno al papel que deberían asumir los medios propios en aspectos tan importantes de la vida social como las fiestas, el entretenimiento, la cultura y la política de la comunidad. Problemas, preocupaciones y asuntos sin resolver de naturaleza personal o política a los cuales se les

llama en ayuujk *jotmāj* son piezas claves de la vida religiosa y social en Tama. Muchas de las prácticas mediáticas discursivas se desarrollan en el contexto de estos debates, como el que gira en torno a la pregunta de si los medios de comunicación locales deben servir exclusivamente a propósitos comunitarios o si también es permisible que tengan fines comerciales. Las expectativas sobre cómo llevar un modo de vida comunitario “bueno”, un principio al que se refiere todo el mundo, están cambiando de cara al transnacionalismo. Muchas personas dedicadas al trabajo de medios y, especialmente, los comunicadores, se suscriben al concepto de “la comunalidad” acuñado en los años ochenta por Floriberto Díaz (1951-1995) y Jaime Luna Martínez (nacido en 1951).²⁰ Díaz fue un intelectual, antropólogo y líder político ayuujk del pueblo vecino de Tlahuiloteppec. Su trabajo da testimonio de la Sierra Mixe como un lugar donde formas autodeterminadas de conocimiento son desarrolladas y transmitidas de manera continua. El término *la comunalidad* se refiere a la práctica real de convivencia que se ejerce en las comunidades en la Sierra Norte, por ejemplo, el servicio voluntario no remunerado que los habitantes prestan en el sistema cívico-religioso de cargos, hoy con frecuencia llamado usos y costumbres, y su participación en el tequio, el trabajo comunal.²¹ La gente ayuujk considera la administración desde la base y las prácticas democráticas fundamentales para lograr la distribución equitativa del poder político en sus pueblos. Al mismo tiempo perciben esto como el pilar de su autonomía frente al Estado mexicano.

Los participantes en debates que se posicionan como comunicadores —y, por lo tanto, como productores de medios explícitamente comunitarios— tienen un concepto idealizado de la comunicación audiovisual, modelado por su idea de la comunalidad. Asumen que este tipo de medios debería ser respaldado

²⁰ En años recientes, se ha publicado la extensa obra de Díaz y Martínez Luna. Véase Robles Hernández y Cardoso Jiménez (2007) y Martínez Luna (2010, 2014).

²¹ Alejandra Aquino Moreschi (2013) recolectó importantes contribuciones sobre este tema en un número especial de la revista *Cuadernos del Sur*. Ella resalta que puesto que “la comunalidad” se refiere a los principios de convivencia practicados en las comunidades de la Sierra Norte de Oaxaca, el concepto rebasa incluso la idea entonces progresista de Guillermo Bonfil (1972), según la cual los pueblos indígenas no se definen por características culturales esenciales, sino por una condición de colonización (Aquino, 2013: 10-11). Varios lingüistas y antropólogos locales de la región Mixe han trabajado sobre el concepto *la comunalidad*, entre ellos Marcelino Domínguez Domínguez de Cacalotepec (1987).

por la comunidad entera y apoyarse en una estructura de financiamiento independiente tanto del Estado como de los monopolios de medios de comunicación privados. Sin embargo, este grado de independencia es difícil de lograr, ya que el Estado ofrece apoyo financiero para proyectos mediáticos a través de instituciones como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Además, se considera que el uso de las lenguas indígenas y el enfoque sobre el conocimiento cultural local son característicos de los medios comunitarios operados por los pueblos indígenas. El caso de TV Tamix en el año 2000 ejemplifica cómo la mayoría de los pobladores pone en duda los proyectos de medios comunitarios cuando éstos reciben fondos de fuentes privadas o del Estado, puesto que ponen en riesgo su independencia. Los debates en Tama sobre el grado de conformidad de los medios comunitarios a los ideales de autonomía refleja y ejerce influencia en discusiones más amplias de la sociedad mexicana nacional, como las que cuestionan fuertemente la privatización de los medios por parte del Estado neoliberal, así como el duopolio televisivo de las cadenas Televisa y TV Azteca y su influencia en la opinión pública.²² Numerosas iniciativas mediáticas del pueblo practican un modelo alternativo al rechazar, por ejemplo, el involucramiento y la publicidad de los partidos políticos en su programación. Del mismo modo, crean espacios para temas de interés local y regional que los medios masivos asentados en México no toman en cuenta.²³

²² Durante mi investigación surgió un movimiento organizado por estudiantes de la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México en 2012, llamado #YoSoy132. Sus miembros utilizaron redes sociales como Facebook, Twitter y YouTube para crear nuevas formas de participación en la vida pública nacional. Después de la visita a la universidad del entonces candidato presidencial Enrique Peña Nieto, episodio que luego se conoció como “viernes negro”, muchas personas protestaron en contra de su negativa a asumir responsabilidad por injusticias cometidas en Atenco, Estado de México. Ante la versión distorsionada de la protesta estudiantil por parte de las cadenas de televisión dominantes, los estudiantes crearon una influyente “audiencia deliberativa” por medio de las redes virtuales (véase Villamil, 2012).

²³ Un ejemplo de esto son los importantes debates sobre las reformas educativas implementadas por el gobierno de Enrique Peña Nieto. A escala nacional, los argumentos de los maestros de la Sección 22 del SNTE se vieron cada vez más cuestionados y criticados. Se les reprochó intentar proteger los intereses políticos del grupo (es decir, los maestros). Radio Jënpoj, en cambio, dedicó mucho tiempo de transmisión a explicar las demandas educativas de largo alcance de la Sección 22. Al contrario de la mayoría de los medios, Radio Jënpoj interpretó

Sin embargo, en muchos debates del pueblo que giran en torno a cómo sostener la forma de vida comunitaria de manera adecuada, también participan medios que a primera vista no parecen tener una dimensión política. Desde la perspectiva local, la producción, el comercio y consumo de fotografías de eventos sociales y de los videos de fiestas no concuerdan con la imagen ideal de los medios propios como sinónimo de compromiso político con los derechos culturales colectivos y la autonomía comunitaria. En virtud de este ideal, los pequeños comerciantes en Tama y pueblos vecinos que se ganan la vida al hacer videograbaciones son diferenciados por parte de los comunicadores como practicantes de “medios comerciales”. A estos videógrafos empresariales los ven con escepticismo, puesto que buscan una ganancia personal al grabar y commodificar motivos considerados bienes culturales colectivos. El escepticismo se mantiene incluso a pesar de que sus videos también utilizan la lengua ayuujk (como parte del sonido original), retratan la cultura del pueblo y son operados por los comuneros y las comuneras ayuujk, tal como sucede en los proyectos de medios comunitarios.²⁴ Llama la atención en el contexto migratorio el surgimiento de series de hasta diez DVD producidos de manera local que documentan las fiestas patronales. En Tama, estas fiestas se celebran para los dos íconos religiosos del pueblo, el Espíritu Santo (en Pentecostés) y Santa Rosa de Lima (el 30 de agosto). Las numerosas actividades que se llevan a cabo en la fiesta las organizan, en gran medida, tanto los residentes como los paisanos que viven fuera del pueblo en su función de comuneros. Ellos participan en la organización de la fiesta en el marco del desempeño de su cargo o por haber sido comisionados por alguna autoridad del pueblo, mientras que otros contribuyen por medio de donaciones de dinero. Las actividades así desarrolladas incluyen celebraciones

estas demandas como parte de la lucha legítima de los maestros por implementar una educación y estándares profesionales adaptados a las necesidades locales y como parte de una lucha en contra de la privatización de la educación promovida por el proyecto de reforma. En 2016 Radio Jënpoj formó parte de los medios de comunicación alternativos que informaron sobre los eventos del 19 de junio en Nochixtlán, cuando la policía federal disparó contra ciudadanos en el contexto general de la continua oposición por parte del magisterio. Siete personas murieron en el enfrentamiento.

²⁴ Las personas se identifican con la comunidad de Tama por poseer tierra comunal y por cumplir con obligaciones como rendir servicio al pueblo fungiendo como autoridad municipal. En estos casos, las personas en cuestión se reconocen generalmente como comuneros y comuneras.

en la iglesia, conciertos de bandas filarmónicas, torneos deportivos (por ejemplo de basquetbol y jaripeo), así como ofrecimiento de comida gratuita para los muchos asistentes a la fiesta. Tradicionalmente, las fiestas sirvieron como plataformas para que toda la gente de la comunidad pudiera disfrutar de manera colectiva los productos comerciales y culturales que se habían producido durante el año. Así, las fiestas ponen de manifiesto tanto la hospitalidad de la comunidad como su poder económico y político en un contexto regional —y en la actualidad transnacional— más amplio. Hoy en día, ver a videoastas que graban las celebraciones en Tama o sus pueblos vecinos es común. A ellos se debe la creación de los videos de fiestas como un género del pueblo que diseñan en estrecho intercambio con sus clientes. Aunque estas películas se vendan en el pueblo, su clientela principal son los paisanos y paisanas que residen en Estados Unidos.²⁵ De hecho, los pequeños comerciantes asentados en Tama producen la mayoría de sus videos en respuesta a la demanda y el poder de compra de sus clientes que viven en el norte.

Como consecuencia de la migración internacional, el debate sobre la comunalidad se ha extendido respecto a la pregunta de qué significa ser comunero (o comunera) en tiempos de dispersión geográfica y cuál es el rol que deben desempeñar los medios autodeterminados en las relaciones culturales y sociales del pueblo transnacional. Los habitantes que cursan su educación superior en la capital de México, los que abren un restaurante como taqueros en el norte del país o aquellos que cruzan la frontera con Estados Unidos sin papeles para ir a trabajar en la construcción o como empleadas domésticas, al ausentarse difícilmente pueden participar en el sistema de cargos de su pueblo. Un buen número de personas, en especial quienes están en la mejor edad para trabajar, se van del pueblo de origen por periodos largos y, sin embargo, logran mantener la conexión con sus parientes y amigos de diversas maneras. Las remesas que mandan se han convertido en la mayor fuente de capitalización del pueblo. A pesar de su precaria situación debido a su estatus de indocumentados

²⁵ El término *paisano* o *paisana* se usa principalmente para designar a los miembros de la comunidad que viven en Estados Unidos. No cabe duda de que los videos de fiestas tienen gran distribución internacional, algo que yo tuve oportunidad de comprobar por medio de un muestreo al azar en Los Ángeles y Nueva York. En estos lugares, las tiendas étnicas para mexicanos se han especializado en ofrecer CD con música y DVD con videoclips, videos de fiestas, documentales y películas de ficción de producción local mexicana.

en Estados Unidos, los migrantes, por lo general, tienen más dinero a su disposición que la gente en México. Estos paisanos mandan apoyo económico a sus familias e incluso dedican parte de sus fondos al pueblo mismo. Las remesas fomentan nuevos deseos en el pueblo de origen. Las donaciones de los migrantes se invierten en las necesidades comunales e instituciones del pueblo, como las fiestas patronales, las cuales ahora se celebran de manera mucho más elaborada que antes.

En el marco de esta nueva situación, los videos de fiestas supuestamente “apolíticos” tienen un papel cada vez más importante en los debates actuales sobre el futuro del modo de vida comunitario. Como son una extensión de la fiesta, las películas en sí mismas se perciben ahora como nuevos espacios de representación del pueblo transnacional; como versiones populares de “lo comunitario”. Un debate que en principio no pareciera político es la controversia en torno al registro audiovisual de parejas de baile “ilícitas”. Los bailes públicos donde la gente goza bailando cumbia y música nortea se graban como parte de la fiesta patronal. En un contexto transnacional, con frecuencia estas grabaciones hacen que surjan pleitos entre cónyuges, por ejemplo, cuando un marido que vive en Estados Unidos descubre la imagen de su esposa, bailando con otro hombre en el pueblo. En esta situación, no solamente la pareja afectada sino la más amplia comunidad transnacional de espectadores discuten cuestiones básicas sobre roles de género, el hogar transnacional y el mantenimiento de hijos en una situación de matrimonio transfronterizo. Las escenas como éstas incitan a la discusión de asuntos más complejos como la moralidad y las normas sociales y, por ende, qué versión de la cultura e identidad ayuujk se permite representar en los medios de comunicación del pueblo. Entretanto, se han hecho evidentes las diferencias de opinión entre personas que viven en el pueblo de origen y que simplemente desean disfrutar de los bailes “en paz” (es decir, sin que los graben) y aquellos que viven en la comunidad satélite en Los Ángeles y que también utilizan los videos de fiestas como una forma de controlar a sus parejas y a otros parientes a la distancia. Los continuos debates en la comunidad transnacional sugieren, por lo tanto, que los géneros de entretenimiento que surgen desde el pueblo como los videos de fiestas tienen, en efecto, implicaciones políticas inmediatas en la vida social de la población. En consecuencia, esta investigación analizará la mediatización de estas relaciones sociales

y sus respectivas dimensiones políticas.²⁶ El término *mediatización* se refiere a cómo “elementos centrales de una actividad social o cultural, por ejemplo, política, religión o lengua, adquieren una forma de medios” (Hjarvard, 2007: 3; en Couldry, 2008: 276; traducción propia).

Finalmente, los debates iniciados por el movimiento juvenil Colectivo Cultura y Resistencia Ayuuk (CCREA) y sus usos de los medios también han tenido un impacto social y político más amplio. Atraído por experiencias innovadoras, el movimiento entreteje elementos locales con discursos contraculturales de circulación global. Los jóvenes en el pueblo se han vuelto altamente visibles a través de su apariencia —usando, por ejemplo, rastas en combinación con prendas emblemáticamente ayuujk, como las fajas tejidas y los gabanes de lana—, así como organizando conciertos de bandas locales que integran reggae y rock con letras en ayuujk. Al mostrar versiones poco convencionales de la cultura ayuujk, estos jóvenes modifican y modernizan fundamentalmente lo que significa ser ayuujk. En el pueblo, la mayoría de los adultos evalúan y critican estas apropiaciones sub y contraculturales de la herencia local por parte de los jóvenes, que se difunden a escala global como una versión de “lo comunitario” que difiere de las antiguas formas. Al mismo tiempo, los jóvenes se involucran de forma activa en la política de la comunidad. Como una generación interesada en reclamar sus propios derechos, han articulado demandas políticas para poder participar de manera oficial en la Asamblea General del pueblo y el sistema de cargos, cuya jerarquía tradicionalmente se determinó por tener edad mayor. Pese a que las expresiones mediáticas y las preocupaciones políticas del movimiento juvenil se ven con escepticismo, han logrado conquistar nuevos espacios dentro de la comunidad. Además, las iniciativas juveniles mediáticas resultaron encajar bien con las manifestaciones panamericanas de la cultura indígena, como las que se presentaron en la reunión de medios indígenas, la Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala que tuvo lugar en Tlahuitoltepec (apodado Tlahui), pueblo vecino de Tama, en octubre de 2013.

²⁶ En la antropología, lo político se define en un sentido amplio, en términos de procesos que son públicos y, al mismo tiempo, orientados hacia un objetivo. Estos procesos incluyen la preservación, el desplazamiento y la reconfiguración de la estructura de poder del grupo en cuestión (Swartz *et al.*, 1966: 7). El concepto *política cotidiana* (*quotidian politics*) de Chantal Mouffe y Kirstie McClure también sostiene esta interpretación (Rodríguez, 2001: 20-21).

Como quedó demostrado en este evento internacional, las ideas del movimiento juvenil tienen un impacto sobre lo que actualmente se considera parte de “un estilo de vida ayuujk”. Sus percepciones, por lo tanto, circulan mucho más allá de la comunidad en sí misma.

Nuevos espacios mediáticos y la descolonización audiovisual

Esta sección presentará los enfoques teóricos que arrojan luz sobre estos debates y, junto con ello, sobre las fuerzas impulsoras autónomas de los medios de comunicación del pueblo que se producen y consumen en un contexto transnacional. La anécdota que narré al principio de esta introducción señala las maneras en que los productores de medios “indígenas” operan en el terreno local y transnacional, un terreno que incluye formas visuales y audiovisuales de comunicación y que ha estado marcado por asimetrías desde hace mucho. Para poder rastrear las estructuras de desigualdad y las estrategias para superarlas, me apoyo en el concepto de *espacios mediáticos*, tanto en el sentido que fue pensado en mi trabajo anterior (Kummels, 2012) como en conceptos similares que emplean otros estudiosos como Michelle Raheja (2011) y en las teorías vernáculos de los intelectuales ayuujk.²⁷ Este enfoque permite identificar espacios que, desde un principio, se han caracterizado por dar acceso desigual a la tecnología de medios y estructuras organizativas, lo cual ha limitado las oportunidades que tienen los actores en vista de una representación autodeterminada. Al mismo tiempo, el concepto *espacios mediáticos* hace referencia a los espacios que los actores han podido abrir desde su posición marginal en términos de geografía, práctica e imaginación, y también se refiere a los intersticios e interrelaciones entre estos campos. Subraya ambas formas

²⁷ Michelle Raheja (2010: 70) utiliza el concepto *Thirdspace* de Edward Soja en relación con América del Norte para concebir al *virtual reservation* como un “espacio más creativo y cínico en el cual los artistas indígenas emplean, individual y colectivamente, tecnologías y conocimientos para repensar la relación entre los medios y las comunidades indígenas” (traducción propia). Sirviéndose del término *trialéctica*, Soja (1966: 65) describe al *espace perçu* (espacio percibido), *espace conçu* (espacio concebido) y *espace vécu* (espacio vivido) de Henri Lefebvre como espacialidades interrelacionadas. Identifica al pensamiento productivo dentro de ellas como el que trasciende modelos binarios.

en que los actores intervienen “desde abajo” (Smith y Guarnizo, 1998), a través de la práctica de apropiarse de conocimientos mediáticos y de tecnología “de manera autodidáctica” (o para ser más precisos, con estándares de profesionalismo que ellos mismos modelaron) y transmitiéndolos entre las generaciones y dentro de la comunidad. Cuando estos actores abren espacios mediáticos, al mismo tiempo los anclan en saberes y prácticas locales vigentes como una forma de convertirlos en “algo propio”. Para citar un ejemplo, cada vez que uno entra a un portal local en un servicio de internet para consultar correos electrónicos o páginas de Facebook aparece el nombre ayuujk de Tamazulapam, Tuuk Nēēm. El nombre Tamazulapam (en náhuatl, “lugar de los sapos”), que es el nombre oficial del pueblo, fue impuesto por los aztecas y adoptado por los colonizadores españoles, mientras que el término local Tuuk Nēēm (en ayuujk, “lugar de un agua”) con el tiempo se relegó al uso coloquial. Hoy en día, sin embargo, esta jerarquía en la nomenclatura ha cambiado: el nombre más íntimo del pueblo, Tuuk Nēēm, ahora se refiere al nuevo espacio comunicativo empleado por la comunidad de los medios transnacionales, que se extiende de Tama hasta Los Ángeles, entre otros lugares, y que define este espacio en términos de etnicidad ayuujk.

Dada la actual vitalidad de Tama como una comunidad transnacional mediatizada, puede sorprender el hecho de que los medios audiovisuales de comunicación masiva llegaron bastante tarde al pueblo. La fotografía se adoptó en los sesenta y el uso del video hasta los noventa. El acceso desigual a la tecnología mediática, sus estructuras organizativas y su conocimiento ha sido una característica definitoria en la historia de Tama como un pueblo ayuujk. Por un lado, esto tiene que ver con los usos coloniales y neocoloniales de la fotografía, el video y la televisión en regiones “indígenas”. A principios del siglo xx, por ejemplo, el antropólogo Frederick Starr usó la fotografía para estereotipar a la gente ayuujk desde un punto de vista racial (Nahmad, 2012). Por otro lado, en la actualidad, los medios autodeterminados tienen que luchar para superar la discriminación y la exclusión perpetuadas por los Estados-nación en el contexto de México y Estados Unidos, en el cual este último impone un régimen fronterizo en extremo restrictivo que paradójicamente excluye a los migrantes mexicanos al mismo tiempo que la economía estadounidense se apoya mucho en ellos. Para analizar este tipo de situaciones, introduzco el concepto *brecha visual* con el cual, junto con el más conocido de *brecha digital* (*digital divide*),

analizo los efectos del acceso desigual a la tecnología de medios audiovisuales como resultado de la disparidad educativa, geográfica, de clase social, etnicidad, raza y de género (véase Macnamara, 2010: 80). Incluso aquellos que logran salvar esta diferencia, como resultado de la distribución más amplia de tecnología de medios (posible gracias a que su costo se ha reducido), la acceden con retraso. Apropiarse de los medios audiovisuales para ellos significa invertir esfuerzos mayores para compensar el acceso tardío. El concepto *brecha visual* abarca las estructuras extensas de desigualdad que las personas caracterizadas como indígenas enfrentan en este ámbito: la desigualdad no se inscribe sólo en las representaciones, sino también en la materialidad y las prácticas sociales de los medios audiovisuales, así como en la capacitación en medios y la organización del trabajo. Por lo tanto, empleo el término *brecha visual* para facilitar el análisis de los valores culturales que se le atribuyen a la tecnología mediática, sus saberes y sus prácticas como resultado de la colonialidad del poder (Quijano, 2000; Mignolo, 2000). En correspondencia con la geopolítica dominante del conocimiento, los pueblos “indígenas” se percibieron y representaron como lo opuesto a la “modernidad occidental”. La tecnología audiovisual moderna se puede entender como una tecnología del capitalismo tardío claramente identificada en términos de etnicidad, raza, clase social y género. Como lo han criticado varios estudiosos (Schiwy, 2009: 40; L. Smith, 2010; Kummels, 2011: 271), de acuerdo con esta matriz, “lo indígena” se percibe como alejado de los medios audiovisuales modernos y, de esta manera, se le asigna una temporalidad discordante, la de la era premoderna.

Los actores en las esferas de producción, circulación y recepción de medios de Tama se ven forzados a combatir estas nociones hegemónicas incluso en sus entornos locales. Esto se debe a que las han internalizado hasta cierto punto, por lo cual, en ocasiones califican sus propias contribuciones al desarrollo mediático en términos denigrantes. Además, ellos no tuvieron el privilegio de poder desarrollar y perfeccionar su uso de la fotografía, la radio, la televisión, el video y el internet basados en precursores audiovisuales comparables. No obstante, por lo general estos actores asumen una posición crítica respecto a esas apreciaciones hegemónicas para esquivarlas, discutir las y transformarlas de manera consciente. Las nuevas prácticas y lenguajes de representación que crean con este propósito reciben atención especial en este libro. Los videógrafos de Tama recurren a medios de comunicación tradicionales, como la

tradición oral, la alfarería, la vestimenta y la interpretación en vivo de música y danzas, y las combinan con medios de comunicación masiva de circulación global como la fotografía, el video, la televisión y el internet, que ellos transforman en este proceso de combinación. En lugares concretos como Tama y Los Ángeles, estos creativos han establecido nuevas prioridades a través de sus prácticas mediáticas, formas de colaboración y con sus representaciones auto-diseñadas. Los espacios mediáticos que abren les permiten reposicionarse en términos de colectividad, estatus social, etnicidad y género más allá de dicotomías simplificadoras y códigos binarios (véase Kummels, 2012: 9). Para poder captar estos procesos de apropiación es necesario no restringir la idea de medios de comunicación a la telecomunicación y a medios masivos sino concebirlos, en el sentido más amplio de medios comunicativos que abarcan desde el cuerpo humano y sus gestos hasta el internet (Peterson, 2003: 3-8; Kummels, 2012: 14). Los medios de comunicación establecidos y sus formas de organización no desaparecen, más bien, se mantienen y combinan con nuevos medios de cara a las tecnologías emergentes (Macnamara, 2010: 22-29; Stephen, 2013: 13-17).

En estos espacios mediáticos marginalizados, los actores utilizan su experiencia y creatividad para superar las barreras físicas y jerarquías sociales de tal suerte que amplían su campo de acción en términos de geografía, práctica e imaginación. Los géneros locales y transnacionales que ellos crean, como los videos de fiestas, videos de autoridades, dramas sobre disputas agrarias y documentales políticos, constituyen este tipo de nuevos medios. Arjun Appadurai (1996: 35) acuñó el término *mediascape* en vista de un contexto similar para describir paisajes mediáticos estables aunque desterritorializados que se centran en narrativas basadas en imágenes que se difunden a través de la tecnología preelectrónica o electrónica. Los espectadores, a pesar de su dispersión global, se relacionan con estas imágenes.²⁸ A diferencia de Appadurai, este libro pone más énfasis en el anclaje local de procesos mediáticos comparables. El espacio imaginativo que abren se convierte en una motivación adicional para

²⁸ Faye Ginsburg (1994: 366) es una de los antropólogos visuales que adoptaron el concepto *mediascape* de Appadurai para “tener en cuenta las prácticas mediáticas en las circunstancias locales, nacionales y transnacionales que las rodean” en relación con los medios aborígenes en Australia (traducción propia).

rebasar fronteras geográficas, sociales y políticas de la realidad social. En el caso de Tama, aquellas personas que eligen migrar por razones de formación escolar o de trabajo como una ruta autoderminada hacia el desarrollo, también se desempeñan como productores y consumidores de medios de comunicación masiva. Han creado y continúan creando espacios de representación en los campos del entretenimiento, el arte y la política. Al mismo tiempo, estos actores han anclado constantemente las prácticas y representaciones mediáticas en el plano local, como lo demuestran, por ejemplo, los videos de fiestas. A pesar de la creciente movilidad de personas, ideas y capital, la gente de Tama ha invertido en establecer una relación social que le satisface en lo emocional con su comunidad de origen como un lugar específico y, por lo tanto, han anclado su sentido de pertenencia ahí (véase Morley, 2000; Pries, 2008: 78).

Los pobladores mismos, intelectuales de Tama como Hermenegildo Rojas, Daniel Martínez Pérez y muchos otros, han desarrollado sus propias teorías sobre este proceso de descolonización, las cuales, de manera muy generosa, me han permitido compartir en este libro y que se tratarán con detenimiento en el capítulo 2. Como parte de sus prácticas discursivas, ellos suelen reflexionar y discutir la importancia de la apropiación de medios de comunicación masiva para su sociedad y sus instituciones en el proceso de descolonización o, más específicamente, lo que llamo descolonización audiovisual.²⁹ Rara vez usan el término *descolonización*, puesto que, más bien, conceptualizan a la gente de Tama (y a la gente ayuujk o los ayuujk ja'ay) según el ideal de un pueblo que nunca ha sido conquistado; esto lo expresa el término de autoidentificación de “los jamás conquistados” o, en lengua ayuujk, *kakmätyëp*. Además, distinguen entre prácticas y representaciones que ellos califican como “lo propio”, en ayuujk *këm jä*’y aquellas que juzgan haber sido impuestas. Consideran como “lo propio” aquellas ideas y prácticas ayuujk que conectaron deliberadamente con formas tradicionales vigentes y, por lo tanto, han podido desarrollar de una manera independiente. Esto incluye la historia oral, prácticas artísticas de representación

²⁹ El término *descolonización visual* lo ha empleado Appadurai (1997: 7) respecto a la amplia gama de usos que se ha dado a los telones de fondo al “experimentar con la modernidad” en el ámbito de la fotografía en contextos poscoloniales. Yo he extendido el término para incluir los diversos usos de los medios de comunicación masiva en la sociedad ayuujk en el ámbito de una modernidad determinada por ellos mismos.

y creencias religiosas, como las relacionadas con la tierra. “Lo propio”, entonces, no es un concepto esencialista que se refiere a un núcleo cultural estático. Al contrario, más bien enfatiza una manera autónoma de hacer las cosas, al mismo tiempo que asienta el interés en nuevas ideas, como lo expresa el término ayuujk para progreso y desarrollo autodeterminado: *mějċ’ äjtċn jujky’ajtċn*, “ser energético”, literalmente “la fuerza-la vida-la salud”.³⁰

Con respecto a usos novedosos de medios, los practicantes e intelectuales ayuujk expresan su intento por sobreponerse a dicotomías y el constante interés en nuevas ideas con sus conceptos sobre “espacio sagrado”, “espacio de convivencia” y “abrir espacios”.³¹ Estas ideas sirven para comunicar procesos de apropiación como cuando se utiliza el espacio aéreo de transmisión por primera vez o se extienden las prácticas religiosas de los ayuujk ja’ay a los espacios urbanos o hasta aquellos que trascienden al Estado-nación. En parte, los productores de medios evaden las convenciones mediáticas y, a veces, rompen radicalmente con los estándares audiovisuales reconocidos en otros lados. Sin embargo, también adoptan estas convenciones de manera selectiva y las combinan de manera consciente con tradiciones locales, transformándolas en este proceso. Desde mi punto de vista, estos términos espaciales tienen ventajas frente a otras conceptualizaciones de la apropiación de medios en comunidades “indígenas” como el de “indigenizar el cine” (*indianizing film*; Schiwy, 2009: 12-13). De acuerdo con el enfoque de Freya Schiwy, este estudio se centra en aspectos culturales específicos de la producción de video y de cine como tecnología de conocimiento, con la cual los actores persiguen sus propios objetivos al adquirir poder epistemológico a pesar de la opresión estructural que persiste. Sin embargo, prefiero no emplear el término *indigenizar*, ya que desde la perspectiva de los sujetos de investigación, los términos *indios* e *indígenas* tienen connotaciones problemáticas en su calidad de supracategorías homogeneizantes. El concepto *espacios mediáticos* permite abarcar la diversidad de los actores de medios locales y transnacionales que se involucran en este proceso y captar cómo sus motivaciones para lidiar con la brecha visual y, por

³⁰ *Mějċ’ äjtċn jujky’ajtċn* es una expresión dual común en el contexto de sacrificios y rezos en la religión ayuujk.

³¹ Los actores emplean términos en español para poder transmitir sus conceptos a un público hispanoparlante más amplio.

ende, transformarla varían según género, edad, educación y otras categorías de diferenciación. Es más, la dimensión de espacio facilita examinar el uso simultáneo de toda una gama de medios de comunicación. En el caso particular de Tama, esto se aplica a la combinación de medios primarios tradicionales (los transmisores y receptores no requieren aparatos técnicos) con medios terciarios modernos (tanto los transmisores como los receptores se sirven de aparatos técnicos; véase Hepp y Krotz, 2014: 8-9). Al mismo tiempo, estos espacios están constituidos por prácticas discursivas a través de las cuales las personas participantes reflexionan sobre sus acciones y, de vez en cuando, toman un nuevo rumbo. En Tama, estos actores heterogéneos se orientan tanto hacia puntos de referencia comunes como hacia el concepto de la comunalidad o las ideas más populares sobre “lo comunitario” y la identidad étnica ayuujk. Por medio de sus discursos, debates y prácticas —lo que incluye a menudo el intercambio con actores externos— constantemente renegocian qué significa pertenecer a Tama y a la colectividad ayuujk, al tiempo que reformulan la noción de comunidad en sí misma. Debido a esto, se examinarán con mayor profundidad los retos específicos que enfrentan las mujeres y los jóvenes en este ámbito, así como la brecha generacional que contribuye a la diversidad de los usos de los medios de comunicación.

Un ejemplo revelador de tal proceso de empoderamiento es la historia local de la fotografía en Tama (véase el capítulo 3). La gran inversión que requería practicar la fotografía en la primera mitad del siglo XX condujo a una profunda brecha visual en el estado de Oaxaca entre grupos sociales con la posibilidad de solventar los gastos del equipo técnico, los rollos y las impresiones y aquellos que no podían hacerlo. Todavía hasta los primeros años de la década de los sesenta eran casi exclusivamente antropólogos, funcionarios gubernamentales, misioneros o viajeros quienes tomaban fotos o filmaban en regiones remotas de la Sierra Mixe. Por su parte, los pobladores tenían que contentarse con desempeñar el papel de modelos de la fotografía. La primera generación de maestros rurales de Tama trascendió la brecha visual cuando empezó a adquirir cámaras Kodak Instamatic, económicas, pequeñas y fáciles de usar, que contaban con un sistema de rollo de negativo en casete. Comprometidos con su trabajo cultural, estos maestros organizaron *performances* de danza y música local y regional en sus escuelas. Esta clase de escenificaciones las habían utilizado los líderes políticos regionales desde los años treinta como una forma

de unir a los pueblos ayuuik, por primera vez, con base en su etnicidad (véase el capítulo 2). Los maestros enriquecieron estas actuaciones con ayuda de fotografías, entendiéndolas como el medio idóneo para registrar estos esfuerzos creativos y modernizarlos.

Hoy, el retraso con el cual se apropiaron de la fotografía se ha recuperado gracias a múltiples procesos creativos. Un ejemplo de esto es la vieja práctica de prohibir la fotografía o grabación de rituales religiosos ocultos del pueblo para proteger su poder y eficacia, en particular, aquellos dedicados a la Diosa del pueblo, en ayuuik, Konk ënä'. Estas prácticas alrededor de la deidad principal del pueblo se sitúan en cierta tensión con aquellas que se les dedican a los santos católicos. A pesar de que los últimos se veneran de igual manera, se consideran impuestos por los españoles. Según Daniel Martínez Pérez, un intelectual ayuuik, la destrucción deliberada de la religión autóctona y del conocimiento local durante la Colonia condujo a la contraestrategia de ocultar la veneración de la Diosa del pueblo. Esta deidad se representa a través del medio tradicional de la escultura, que es considerada, hasta cierto punto, como antítesis del medio fotográfico, ya que a ambas se les atribuye la misma característica: la capacidad de dar vida a lo que representan (véase el capítulo 2). Sin embargo, algunos fotógrafos y videógrafos contemporáneos del pueblo insisten en que hoy deberían poder hacer visibles las prácticas culturales que antiguamente se ocultaban y difundirlas en los medios masivos. Ellos se involucran de manera explícita en este esfuerzo, en el intento de reivindicar los valores culturales propios y extenderlos a nuevos espacios mediáticos. Otros procesos creativos intentan reconstruir la memoria audiovisual del pasado. A diferencia de sus padres, los chicos y adolescentes de hoy han crecido con la fotografía y videograbación como prácticas cotidianas de la memoria cultural contemporánea. En la actualidad, para sus álbumes familiares, los habitantes de Tama se apropian de viejas fotografías de credenciales de identificación y retratos de sus parientes tomados en el pasado por algún antropólogo que buscó captarlos más bien como "representantes del grupo étnico mixe". Al montar por primera vez exposiciones de fotografías históricas tomadas por gente del pueblo, los integrantes del movimiento juvenil arman, cada vez más, la historia visual de su comunidad.

Un ejemplo del impacto que consiguen los actores mediáticos al combinar tradiciones locales con ideas innovadoras son las nuevas profesiones y los recientes patrones de consumo que han surgido desde el ámbito del género de los videos de

fiestas. Estos videos no se dan exclusivamente en Tama, al contrario, el oficio de camarógrafo especializado en documentar eventos sociales como bodas y fiestas del pueblo forma parte de una corriente global. Por ejemplo, el negocio de la videograbación de bodas se estableció en Estados Unidos desde los años ochenta, tras la aparición de videocámaras económicas en el mercado (Moran, 1996). Pero debido a que cada comunidad tiene necesidades propias, el género fílmico de los eventos sociales se ha reinventado en lugares como Tama. Aquí se adaptó a los requisitos locales y transnacionales, y se ha convertido en un producto estándar desde los noventa. Los DVD de las fiestas patronales que se consumen a nivel local y transnacional ofrecen a la gente del pueblo la oportunidad de verse a sí misma y a su comunidad “en televisión”, algo que las imágenes hegemónicas televisivas no permiten. Las películas y telenovelas de los mayores canales mexicanos siguen retratando a personajes indígenas de forma estereotípica como representantes folclóricos de un grupo étnico o como sirvientes.³² Al divulgar y proyectar los DVD autodiseñados, la gente en Tama aprovecha la oportunidad de presentarse y verse a sí misma y a la cultura de su comunidad en lengua ayuuik en una versión que ni la convierte en folclor ni la discrimina.

En particular, los videos de fiestas de Tama combinan sin reservas las convenciones cinematográficas de los documentales que retratan países y pueblos extranjeros (los cuales generalmente estereotipan a los pueblos indígenas) con motivos performativos locales como las escenas cómicas o “lo chusco”, un motivo tradicional de las danzas que se ejecutan en una fiesta (véase el capítulo 4). Mediante el género de los videos de fiestas, los actores mediáticos han creado modos de ver que son culturalmente específicos y empujan a sus espectadores a interpretar las imágenes que absorben de acuerdo con estos lenguajes visuales particulares (véase Berger, 1990). Karen Strassler (2010: 18-19), quien estudió la apropiación de la fotografía en Indonesia, advierte sobre el problema de tomar partido por uno de los dos enfoques siguientes: por una parte, los defensores de un enfoque esencialista en lo tocante a la tecnología de medios argumentan que ciertas tecnologías pueden producir efectos universales, estandarizados y, por lo tanto, predeterminados. Esto no solamente atañe a la estética audiovisual, que los esencialistas entienden como inherente a las

³² Un ejemplo de esto es la telenovela de Televisa de 2012, *Un refugio para el amor*, en la cual la protagonista tarahumara es una empleada doméstica.

propiedades materiales de un aparato mediático específico, sino que determina la percepción y conducta de los seres humanos que viven en la era de un medio de comunicación dominante.³³ Por otra parte, los partidarios de un enfoque constructivista sobre los medios de comunicación exageran la maleabilidad de las técnicas y géneros mediáticos que circulan globalmente cuando se ajustan a matrices locales.³⁴ Enfatizan que las sociedades no europeas moldean prácticas mediáticas, sensibilidades estéticas e ideologías semióticas de acuerdo con sus propias necesidades, alterando así, incluso las propiedades materiales de los medios de comunicación. En este libro sigo el consejo de Strassler de trazar un rumbo entre estas dos posturas teóricas, puesto que las prácticas mediáticas de Tama no están solo caracterizadas por un enfoque autónomo, sino que también se ligan con ideas políticas de izquierda de difusión global, así como con flujos de producción y comercio capitalista.

En esta investigación se considera a los géneros del pueblo, entre ellos los videos de fiestas, como parte integrante de la historia mediática local y transnacionalizada, en cuyo transcurso la gente ayuujk se apropia de la tecnología comunicativa, como el video, para sus objetivos personales, con base en conceptos autodeterminados de desarrollo en el contexto de la migración. Hasta hoy, existe poca investigación dedicada a las historias específicas de los medios de comunicación de las comunidades “indígenas”, sus dinámicas autónomas y las dimensiones transnacionales que resultaron de la migración. Es significativo que uno de los pocos autores que explora este aspecto sea el cineasta y artista purépecha Dante Cerano, él mismo originario de un pueblo indígena. Su tesis de maestría, *Purépechas vistos a través del video. Comunicación y nostalgia en ambos lados de la frontera*, examina el surgimiento de un nuevo campo

³³ Con respecto a tecnologías de medios visuales y audiovisuales como fotografía y cine, científicos pioneros en el estudio de la comunicación como Marshall McLuhan (McLuhan y Fiore, 1967) y antropólogos visuales como Edmund Carpenter (1972) postularon que éstos promovían principalmente la semántica y punto de vista del mundo “Occidental”.

³⁴ El concepto *estéticas enraizadas* (*embedded aesthetics*) de Faye Ginsburg (1994: 368), por ejemplo, enfatiza la tendencia de los comunicadores locales (en este caso en Australia) a juzgar producciones mediáticas “con base en su capacidad para personificar, sostener e incluso revivir o crear ciertas relaciones sociales” (traducción propia). Es decir, Ginsburg caracteriza el trabajo de medios como un esfuerzo consciente de incrustar (*to embed*) nuevos medios en tradiciones mediáticas ya existentes.

profesional: la producción de video en Cheranástico, su pueblo de origen (Cerano, 2009). En medio de una migración masiva de sus coterráneos a Estados Unidos desde los años ochenta, estos videoastas, a quienes se les designa como *videopitaris*, han tenido un papel fundamental en la mediatización y transnacionalización de celebraciones familiares como bautizos y bodas (véase también Kummels, 2011: 274-277). En su película *Cheranasticotown* (2006), Cerano y su coautora, Eduviges Tomás, revelan la forma en que las canciones de los grupos musicales locales tienen que ver con la migración a Estados Unidos y cómo se difunden por internet, generando un sentimiento de pertenencia transnacional. Además, la tesis de Cerano rastrea el origen de las primeras videocámaras en el pueblo, así como a los migrantes que hicieron historia local al introducirlas. Esto ocurrió antes de que el INI implementara el programa “Transferencia de Medios” en las comunidades purépecha. Algunos antropólogos visuales y de medios, entre ellos Louisa Schein (2002), han demostrado cómo se crearon nuevos formatos mediáticos en el curso migratorio a Estados Unidos con el objetivo de propiciar los contactos transnacionales como los hmong provenientes del sureste de Asia. Ulla Berg (2011) ha examinado cómo, en el caso del pueblo andino Urcumarca en el Perú y sus comunidades satélite en Washington D.C. y Maryland, el género de los videos de fiestas, que registran las celebraciones patronales, constituye una “videocultura itinerante”. Berg discute los conflictos que surgen cuando los migrantes en Estados Unidos usan estos videos como un medio de “control ocular” (Foucault, 1994) de los residentes del pueblo de origen (véase también Berg, 2015). En el pueblo zapoteco de Yalálag en la Sierra Norte, Alicia Estrada Ramos (2001) estudió el uso del video para fines legales, mientras que Lourdes Gutiérrez Nájera (2007) exploró la dimensión afectiva de la circulación de videos entre la comunidad de origen y Los Ángeles. Rebecca Savage ha investigado la mediatización, entre otras cosas, de matrimonios en el pueblo de San Francisco Tetlanohcan, en Tlaxcala, México, cuyos habitantes migran de manera regular a Estados Unidos. Su estudio informa sobre la manera en que los sujetos y el pueblo de origen se construyen e imaginan, sobre todo a través de los mismos videos de producción local.³⁵ Laura Cardús i Font (2014), Argelia González Hurtado (2015) y las contribuciones a un volumen que editaron hace poco Freya Schiwy y Byrt Wammack (2017) hicieron hincapié

³⁵ Véase <http://www.docwest.co.uk/projects/rebecca-savage/>, consultado 19 de abril de 2015.

en que las iniciativas de videograbación por parte de los pueblos indígenas en México no fueron exclusivamente, o en primer lugar, motivados por la intervención del Estado; demuestran también cómo las subjetividades migratorias generaron prácticas y representaciones audiovisuales.

El estudio que se presenta aquí extiende estos enfoques al investigar las múltiples vías en las cuales los actores crean y ocupan espacios mediáticos, abriendo de esta manera paso a sus propias y a veces contradictorias visiones y debates sobre el desarrollo, la modernidad y el género. En lo esencial retrata y analiza a los productores de medios, principalmente en su posicionamiento cultural y social de comuneros y comuneras, es decir, como personas que en su vida cotidiana participan en el tejido local —y ahora transnacional— de cultura, religión, economía, política y migración. Las fiestas patronales son un buen ejemplo de esto. La vida comunitaria en el pueblo de Tama —que se ha transnacionalizado al incluir a Los Ángeles— es la fuente principal de los videógrafos para establecer sus contactos, formar su experiencia y adquirir tanto elementos de base como, en particular, sus formas de expresión culturales. En pocas palabras, la vida comunitaria es el eje de su trabajo en medios de comunicación.

Sin embargo, la producción mediática en Tama transnacional no se dirige de manera exclusiva hacia la vida interna de la comunidad. Como demuestra la anécdota al principio de la introducción, esta producción tiene un alcance transnacional doble. Dentro del contexto del Video Indígena, actores como Carlos se sirven de estas prácticas para reclamar derechos culturales y políticos para la población indígena de México, las cuales van más allá de los límites del Estado-nación e incluyen otras regiones globales como Europa. Al crear películas como director y editor, Carlos establece sistemáticamente vínculos con el ámbito internacional del cine documental: él se inspira en las filas de documentalistas internacionales, como el alemán Harun Farocki y el mexicano Nicolás Echevarría, y coloca sus cintas de manera estratégica en los circuitos de los festivales de cine. Una consecuencia inmediata de las acciones de gente como Carlos es definir y crear indigeneidad a través de estas particulares redes intercontinentales. En el caso de los videos de fiestas, los habitantes de Tama y sus múltiples comunidades satélite se comunican, en calidad de participantes, en un nuevo espacio de audiencia transnacional entre México y Estados Unidos. Este espacio surge no sólo como resultado de la difusión de los videos de

fiestas, sino que se abre desde el proceso de producción ya que los patrocinadores de los videos, quienes suelen hacer contribuciones importantes y ostentosas para las fiestas, son pobladores de Tama o de una de las comunidades satélites. Este libro examina hasta qué punto la comunidad mediática puede subvertir las medidas de exclusión ejercidas por los Estados-nación y, en cambio, abrir un espacio alternativo —en el sentido geográfico, entre otros— al establecer nuevas vías de difusión según requisitos propios. Una de las premisas de este estudio es que los integrantes de esta comunidad mediática extienden espacios mediáticos y anclan sus productos y mensajes en diferentes lugares, prácticas e imaginarios del contexto transnacional.

Negociaciones de etnicidad e indigeneidad en el campo audiovisual

Los ejemplos antes mencionados sugieren que el campo audiovisual únicamente puede entenderse a partir de las relaciones sociales mediatizadas y que en este espacio se negocian diferentes tipos de identidades colectivas y sentidos de pertenencia, como sucede en los casos de los jóvenes o de la comunidad transnacional. Estas dimensiones del sentido de pertenencia están interrelacionadas y conforman, por lo tanto, una realidad social más compleja que difiere de la imagen estándar que en México se les atribuye a los grupos étnicos “indígenas”. De acuerdo con esta clasificación, México se divide en 68 grupos etnolingüísticos, cada uno con un idioma común, que correspondería a una cultura y un territorio y, por consiguiente, perseguirían una causa política compartida. En la actualidad los pueblos indígenas del país constituyen casi el 10% de la población.

Esta clasificación en grupos étnicos influye el modo de ver hegemónico de lo que significa “ser indígena”. Esbozaré brevemente su larga tradición histórica en las siguientes líneas, ya que esta clasificación impidió apreciar las prácticas mediáticas del pueblo, con géneros como los videos de fiestas, videos de autoridades, dramas sobre disputas agrarias y documentales políticos, una temática que se abarcará en el próximo apartado. Para empezar, esta conceptualización de la división étnica fue un componente de las políticas de asimilación del Estado mexicano, dirigidas a los indígenas en México en las postrimerías del siglo XIX. Aunque después de la Independencia se reconociera de manera oficial a todo mexicano como ciudadano, a los indígenas los

siguieron tratando como a “otros”. En la práctica sólo se les reconocía como ciudadanos de pleno derecho después de haberse sometido al proceso de castellanización, conforme a la política pública educativa, que durante décadas privilegió la enseñanza exclusivamente en español. El Estado mexicano prosiguió esta política de asimilación en el siglo xx como parte del indigenismo, una corriente ideológica basada, en parte, en la teoría de la modernización. Fue en los años setenta, y en respuesta a la fuerte presión de las demandas de los movimientos indígenas, cuando el gobierno abandonó oficialmente su propósito de “integrar” (es decir de “desindianizar”; Bonfil, 1990: 79) a los grupos indígenas a la nación, conceptualizada como una entidad homogénea mestiza. Por primera vez, el gobierno reconoció a México como una nación multicultural, cuya diversidad está sustentada, esencialmente, en los pueblos indígenas del país. Este proceso se intensificó en los años noventa, después de que el Estado firmó la Convención No. 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y adoptó una visión neoliberal del multiculturalismo.³⁶ El movimiento indígena, que incluyó a importantes organizaciones ayuujk, insistió en adquirir una participación política más amplia, así como en la autonomía de las comunidades indígenas. Sin embargo, el gobierno mexicano no acogió sus reivindicaciones y no les abrió acceso efectivo a la participación política. Más bien concedió derechos a la diversidad cultural de esta población. En respuesta, organizaciones ayuujk utilizaron los medios de comunicación autodeterminados para transmitir a un público regional y nacional sus demandas políticas de obtener mayor control en actividades económicas locales, como el cultivo de café y la minería (Cremoux, 1997: 114-119; 125-130; 143-160). Se trataba de organizaciones con fuerte presencia en Tlahui, un pueblo vecino a Tama, como el Comité de Defensa y Desarrollo de los Recursos Naturales y Humanos Mixe (CODREMI), la Asamblea de Autoridades Mixe (ASAM) y después, los Servicios al Pueblo Mixe A.C. (SER).

En el marco de las reformas multiculturales, el INI desarrolló una política mediática multicultural progresista para el segmento de la población indígena, considerándola como una clientela importante. En 1979 se instalaron radiodifusoras no comerciales en Centros Coordinadores del INI en regiones de población indígena. Estas radios transmitían por primera vez en lenguas indígenas y poco a poco, al cobrar gran popularidad, profesionales provenientes de

³⁶ Con respecto a las celadas del multiculturalismo neoliberal en México, véase Gledhill (2012).

las mismas comunidades se encargaron de operarlas (Castells i Talens, 2011). En los años ochenta, el INI declaró públicamente su apoyo a la mayor participación de los pueblos indígenas en el campo de los medios de comunicación masiva cuya programación se enfocaría en sus propias necesidades culturales. Sin embargo, la política estatal multicultural de medios era contradictoria en sí misma: como empleados del Estado, a los operadores de las radiodifusoras del INI no se les concedía la libertad de difundir opiniones y políticas culturales que se apartaran de las del Estado. Los actores indígenas pelearon por nuevas libertades mientras trabajaban como empleados de estas radiodifusoras. Entre otras cosas, las administraron de acuerdo con una orientación más comunal. A mediados de los noventa, por ejemplo, en sus programas de radio tomaron una posición crítica respecto a la política represiva del gobierno mexicano hacia el movimiento neozapatista y sus demandas de autonomía regional (Castells i Talens, 2009). A pesar de esto, en México el campo de los medios indígenas recibió y sigue recibiendo una fuerte influencia del Estado. Por estas razones, con frecuencia los activistas indígenas han promovido sus propios objetivos y efectuado reformas desde su participación en instituciones mediáticas controladas por el gobierno.

Tal es el caso del programa “Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas” establecido en 1989. Arturo Warman, quien entonces asumía la dirección del INI y que antes había formado parte del grupo disidente de la política indigenista integracionista, los llamados “antropólogos críticos”, implementó el programa para facilitarles a los pueblos indígenas la toma del control de los recursos institucionales (Wortham, 2004: 364). Al mismo tiempo, este proyecto mediático se financió con fondos del Programa Nacional de Solidaridad, un programa neoliberal con el cual más bien se intentaba combatir la pobreza durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari. El programa Transferencia de Medios lo crearon y estuvo a cargo de personas no indígenas como Alfonso Muñoz, antropólogo, realizador de películas y fotógrafo que trabajó en el INI, y Guillermo Monteforte, documentalista ítalo-canadiense, quien sigue activo en el campo de los medios indígenas. Tal como se asentó en 1990 en el manifiesto de su fundación, el programa buscó rectificar el acceso desigual de la población indígena a los medios masivos, así como apoyar su empoderamiento (Anaya, 1990). Entonces, Transferencia de Medios no correspondía a las políticas de asimilación disfrazadas del INI y sus estructuras

asimétricas de poder (Wortham, 2013: 60-65). Por otro lado, la estructura administrativa de Transferencia de Medios era en sí misma asimétrica, por cuanto no participaban personas indígenas en ella. Así, los primeros talleres de Video Indígena los impartieron exclusivamente instructores no indígenas y consistían en cursos intensivos de ocho semanas, que capacitaban en el uso de tecnología de video. Estos instructores definieron las aspiraciones políticas de sus estudiantes, como el objetivo de desarrollar “su propio lenguaje visual”.³⁷ Tales metas se sostenían en premisas equivocadas, como la idea de que los indígenas habían sido socializados fuera de la influencia de los medios de difusión y que, como consecuencia, no habían asimilado los códigos visuales de la televisión y del cine, un supuesto sobre el que, más tarde, Guillermo Monteforte reflexionó de manera autocrítica.³⁸ La intención de los instructores al promover un lenguaje visual “sin precedentes” pronto demostró ser poco práctico. No ayudaba al plan de distribuir estas películas a través del circuito de festivales internacionales, a los cuales acudía un público que en su mayoría no era indígena. Los instructores, entonces, decidieron mostrarles documentales antropológicos producidos por el INI desde 1978 a sus estudiantes, como el modelo que debían seguir. Les enseñaron un lenguaje visual documental convencional que provenía de una perspectiva cinemática externa a los pueblos indígenas.³⁹

Genaro y Hermenegildo Rojas son un ejemplo altamente ilustrativo de actores locales de Tama que insertaron sus propios intereses en este programa estatal para el desarrollo de los medios indígenas. Los hermanos son representantes claves del mundo de los medios de comunicación en Tama y hoy asumen una postura crítica frente a sus esfuerzos pasados dentro del Video Indígena, así como en referencia al abismo entre las necesidades locales y aquellas de

³⁷ Cremoux Wanderstok (1997: 70) critica que los promotores del programa tenían la ilusión de que “la tecnología moderna junto con un cursillo de adiestramiento permitiera la formulación de ideas y la aparición de un lenguaje audiovisual que sudara la más profunda idiosincrasia del pueblo indígena mexicano...”.

³⁸ Entrevista con Guillermo Monteforte, ciudad de Oaxaca, 21 de agosto de 2008.

³⁹ Estas películas fueron emuladas por los participantes en el programa del INI. Victoriano Guilberto, de TV Tamix, tomó los documentales del INI de los años ochenta como modelo cuando grabó la *Semana Santa* de Tama a principios de los noventa. Antes él había visto *La Semana Santa entre los mayos* y *Semana Santa en Nanacatlán*. Véase también Cremoux Wanderstok (1997: 129).

tinte nacional. Desde su participación en la Casa del Pueblo de Tama, los hermanos Rojas se involucraron en el campo mediático de su comunidad, es decir, antes incluso de que los invitaran a los talleres del Video Indígena.⁴⁰ Debido a esta experiencia autónoma previa, TV Tamix se volvió muy rápido un caso ejemplar del programa Transferencia de Medios (Cremoux, 1997: 10). De hecho, este grupo local ejerció gran influencia en este programa durante sus primeros años. Como ya se mencionó, en 1993 también llegué a conocer TV Tamix: Manfred Schäfer y yo decidimos realizar un reportaje sobre el Video Indígena para la televisión alemana, en vistas, como antropólogos visuales, de apoyar este proyecto que pretendía empoderar a los pueblos “indígenas” de México. En el Departamento Audiovisual del INI entrevistamos a Guillermo Monteforte y a Javier Sámano, el cual declaró ante nuestra cámara: “Estas personas indígenas están utilizando el video como una herramienta o —como algunos de ellos lo llaman— un arma, que les sirve para comunicar sus necesidades, sus problemas e inquietudes al resto de la sociedad”.⁴¹ Monteforte nos recomendó incluir en nuestro documental el primer canal de televisión “indígena” en México. Así, al calor del momento, decidimos viajar a Tama para, en un día de filmación, registrar cómo el colectivo de TV Tamix producía su programa televisivo semanal para la comunidad. En esta misma época el colectivo empezaba a producir documentales cortos que circulaban en el ámbito del Video Indígena en México, así como en festivales de cine de América Latina. Su película *Fiesta Animada*, que documenta la fiesta del Espíritu Santo de Tama en 1993, llama de manera particular la atención, puesto que su estilo de edición conciso no se asemeja a los videos de fiestas que se producen localmente hoy en día. Cuando los entrevisté en septiembre de 2013, Genaro y Hermenegildo hablaron sobre el abismo que hay entre las expectativas de los practicantes del Video Indígena y los gustos de la gente de Tama:

⁴⁰ Aunque los funcionarios del INI tenían conocimiento de los comunicadores de la Casa del Pueblo de Tama, al principio no los incluyeron en sus talleres. En aquel momento, el pueblo estaba inmerso en una intensa disputa agraria con el pueblo vecino de Tlahui y temían que la invitación se interpretara como la toma de partido por Tama. No fue sino hasta 1992 cuando a varios miembros, entre ellos Victoriano Guilberto, los invitaron al taller de Video Indígena en Tlacolula. Entrevista con Guillermo Monteforte, ciudad de Oaxaca, 21 de julio de 2013; véase también Wortham (2013: 66).

⁴¹ Kummels y Schäfer (1993). En relación con este concepto véase también Köhler (2004).

Genaro: En el exterior teníamos el problema que nosotros llevábamos *Fiesta* [*Animada*] y para nosotros la fiesta era lo máximo. O sea, hacer una fiesta en grande —debe ser una fiesta original y todo— para nosotros tenía mucho sentido. Entonces cuando entrábamos a las proyecciones de Video Indígena, de los de Ecuador, los de Bolivia, de otras organizaciones, pues a ellos no les parecía. “Oye —decían—, ¿pero qué lucha es ésta? ¡Esto es pura fiesta!”. Ellos traían [documentales] de marchas, de enfrentamientos con la policía, de los bloqueos...

Hermenegildo: ...del respeto a los sitios sagrados...

Genaro: Tenían otro discurso que se manejaba mucho. Y ellos estaban prácticamente en guerra ya. Y nosotros estábamos aquí en un proceso de reivindicación y vivíamos nuestros momentos más importantes como cultura ayuujk. Para nosotros sí tenía sentido. Y tratábamos de explicarles, pero no entrábamos dentro de la discusión, porque ellos pensaban en la lucha, en la autonomía, bueno... Ya tenían un discurso más elaborado.

Hermenegildo: Pero era porque había una concepción del video como herramienta para la defensa del territorio indígena, para la defensa de la dignidad indígena. Era un arma. Así se consideraba. Incluso se llegó a establecerlo como tal. “Esto es un arma que tenemos que usar nosotros para contrarrestar la intromisión del mundo exterior”. Realmente Video Tamix —también por la zona en la que vivimos— nosotros no vivíamos ese tipo de lucha. No había una agresión tan fuerte del exterior. Entonces, lo que retratábamos era la vida cotidiana, la fiesta, la gente. Por la zona geográfica, por la forma de vida, pues no había un enemigo a quién enfrentar. Por eso las organizaciones y los videoastas indígenas veían a Video Tamix como que en realidad se les había dado una herramienta que no ayudaba a la causa indígena. Y nosotros incluso en las imágenes grabábamos cosas chuscas. Podíamos retratar a unos señores que estaban bailando borrachos debajo del “castillo” [juego pirotécnico]; que están caminando en la calle, que el uno se está burlando del otro. Y para otros videoastas, para cineastas, antropólogos, eso era como retratar al indígena de una manera discriminatoria, ya que el indígena ha sido retratado más bien muchas veces de manera denigrante, borracho, ignorante. Entonces decíamos nosotros: “No nos preocupa eso, porque así lo vivimos. No es con mala intención, no es con

mala fe. Y no es para dejar una mal imagen de nuestra gente. Es su forma de vida”. Entonces esos debates eran fuertes. Teníamos que defendernos. ...

Genaro: Y tuvimos que envolver nuestro video con un discurso político, porque yo me acuerdo que en un debate les decía: “Bueno, haciendo fiesta también se lucha”.⁴²

Genaro y Hermenegildo aquí distinguen dos perspectivas distintas sobre la indigeneidad. Los afiliados al Video Indígena se apoyaban para su lucha política en la supuesta homogeneidad de los intereses indígenas, mientras que cerraban los ojos a la diversidad de experiencias reflejada por aquellos que participaban en el programa en general. En algunos casos, y dependiendo de la región, participaban miembros de grupos afectados por la militarización, operaciones del ejército y la violencia estatal. En su fase inicial, el movimiento no tomó en cuenta la posibilidad de que en el Cine Indígena se representaran las condiciones de vida e identidades colectivas desde perspectivas diversas (véase Castells i Talens, 2010: 84). Sin embargo, sus activistas no eran los únicos que estereotipaban a los pueblos indígenas. También el público al cual iban dirigidas las producciones del Video Indígena pedía retratos dignificantes y solemnes, y representaciones marcadamente políticas del movimiento indígena. Los videos transmitidos en TV Tamix/Canal 12 de Tama contrarrestaron este estereotipo de acuerdo con el gusto local. En reiteradas ocasiones mostraba a habitantes de la comunidad en situaciones chuscas, por ejemplo, a borrachos enfrascados en una pelea o a individuos excéntricos que vestían ropa raída (véase el capítulo 4). TV Tamix tuvo que defender su estilo con argumentos políticos y, como resultado, desarrolló el concepto del *espacio sagrado*. En este proceso, el colectivo concibió el lugar de la fiesta como un espacio sagrado e, incluso, como modelo para su método de filmación y lenguaje visual. Desde luego, a estas nociones híbridas, polifacéticas, ambivalentes y situacionales de indigeneidad, en contraste con las versiones dominantes esencialistas, les costó encontrar aceptación dentro del marco del Video Indígena. Pese a ello, TV Tamix estableció sus propias prioridades e hizo un nicho para sus películas, aun cuando diferían de la corriente de los medios indígenas. Así, este canal es un ejemplo significativo del impacto que los medios locales de comunicación y su enfoque de base

⁴² Entrevista videograda con Genaro y Hermenegildo Rojas, Tamazulapam, octubre de 2013.

tuvieron en el movimiento del Video Indígena en general. Como un concepto mediático desarrollado en el plano local, el espacio sagrado, además, tuvo una gran influencia en las relaciones entre pueblos indígenas y Estado, mucho más allá del pueblo de Tama (véase el capítulo 2).

El ámbito de los medios de Tama también ha influido de manera decisiva tanto en construir y fortalecer como en cuestionar y modificar la indigeneidad. Los pobladores en muchas instancias se oponen de manera clara al indigenismo estatal. Son pocas las personas en Tama que usan la expresión “indígena” en la vida diaria para referirse a la postura política y militante de un movimiento indígena. De hecho, muchos rechazan categóricamente la noción de indígena e indigeneidad debido al significado implícito de un estatus colonial subalterno y, por lo tanto, casi nadie se identifica a sí mismo como indígena. Al contrario, el término se usa en la vida cotidiana en el espíritu de un discurso hegemónico, es decir, como lo opuesto a la “civilización” e, incluso, de manera peyorativa para cualquier cosa considerada “ruda” o “atrasada”.⁴³ Por la misma razón, los videógrafos del pueblo han optado por subvertir esta dicotomía, dejando la expresión “indígena” de lado, ya que su uso implica un menosprecio de su actuación en el campo de los medios contemporáneos. Muchos prefieren realizar su trabajo mediático fuera del alcance del Video Indígena. Romel Ruíz Pérez,⁴⁴ un realizador local, me explicó por qué, a su modo de ver, ser asociado con lo “indígena” y el Video Indígena es algo esencialmente denigrante. En primer lugar señaló el origen del desafortunado término *indígena*:

⁴³ Algunas personas ayuuik usan la palabra *indígena* en el sentido denigratorio de atrasado, por ejemplo, en la oración siguiente: “Ayer me fui a un pueblo indígena de a de veras. No había ninguna señal celular ahí”.

⁴⁴ Romel, nacido en 1988, participa en el negocio familiar Video Tamix, el cual se especializa en documentar eventos sociales. Este comercio de video no debe confundirse con TV Tamix, el canal de televisión local, que transmitió hasta el año 2000 y que se consideró un proyecto de medios comunitario. El nombre mismo de Romel (que se escribe con una sola “m”) subvierte dicotomías simplistas. El padre de Romel nombró a su hijo en honor de un líder político del Movimiento Antorchista Nacional, un movimiento progresista que fundaron maestros rurales en la década de 1970 para combatir la pobreza.

Romel: Pues, el término de indígenas hasta donde yo sé, creo que viene de esa palabra de que cuando se descubrió América, los primeros conquistadores dijeron que éramos de la India...

Ingrid: ¿Qué te parece el término video indígena? ¿Qué significa eso?

Romel: Bueno creo que se refiere a nosotros, ¿no? Pero Video Indígena es como que darle un punto menos, como bajarlo un poco. Así como: “Son estos que se atrevieron a agarrar la cámara”... Es algo muy despectivo para mí. Yo creo que debería de emplearse otras palabras, incluso las mismas personas que defienden los derechos de los mixes [ayuujk ja’ay] y otras poblaciones, pues siempre emplean esa palabra: indígena. Y también ellos están mal, no sé cómo no se dan cuenta que quizás es una simple palabra que dice muchas cosas. Igual para nosotros es como que nos ofende en algún sentido. Pero la gente no se da cuenta, hasta mucha gente lo dice como muy: “Es que soy indígena”. Creo que se le debe de decirle de otra forma. Porque indígena es como sacarnos a nosotros de nuestro propio territorio. Yo ni conocía a [la Ciudad de] México y llego a Guanajuato y me dicen: “¡Ah! Tú no eres de acá, tú seguro eres de Oaxaca. Eres indígena”.⁴⁵

Para Romel, el término *video indígena* implica “estos que se atrevieron a agarrar la cámara”, como si la condición de indigeneidad y manipular tecnología moderna fueran fundamentalmente incompatibles. La mera combinación, por lo tanto, se considera un logro excepcional y sorprendente. En efecto, mi propio interés académico en los campos mediáticos de Tama y Tlahui provocó la sospecha de que yo sólo estaba interesada en el tema por esas mismas razones. En resumidas cuentas, que yo estaba malinterpretando sus actividades como un “camino peculiar de los desamparados” y pasando por alto que ellos participaban en un ámbito de medios más amplio y complejo. Frente a este dilema, y no obstante que en ciertas instancias apoyan al movimiento de Video Indígena, como es el caso del colectivo TV Tamix, los videógrafos del pueblo asumen una postura altamente crítica de los seguidores del Video Indígena. Han criticado, entre otras cosas, una actitud que a su parecer prevalece en el mundo no indígena: cualquier persona indígena con una cámara es romantizado al instante

⁴⁵ Entrevista con Romel Ruiz Pérez, Tamazulapam, 31 de octubre de 2013. Romel tiene experiencia como migrante en la ciudad de Salamanca, donde trabajó en una taquería.

como un artista. Los hombres que entrevisté piensan que este tipo de “discriminación positiva” se aplica en particular a las mujeres cineastas.⁴⁶

Sin embargo, cuando los actores mediáticos de Tama consideran que sus reivindicaciones coinciden con las de otros creativos del amplio círculo mexicano y panamericano que se conoce como Video Indígena o Cine Indígena, no tienen problema en identificarse y alinearse con él. Por ejemplo, se han unido a organizaciones como Ojo de Agua Comunicación en la ciudad de Oaxaca y Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en América Latina entre muchas otras, para organizar un frente unido y oponerse a las políticas contradictorias implementadas por el Estado mexicano en el ámbito de medios audiovisuales. Hasta ahora, en México se ha perpetuado una situación de marcada desigualdad. En 2006, por ejemplo, el gobierno neoliberal llevó a cabo modificaciones en la Ley Federal de Telecomunicaciones⁴⁷ que garantizaron a megaconglomerados mediáticos como Televisa y TV Azteca, que de por sí ya controlaban 80% del mercado, privilegios tan extensos que popularmente se le llamó la “Ley Televisa”. La privatización del sector mediático conllevó a la introducción de licitaciones por las frecuencias del espectro mexicano radioeléctrico y las redes de telecomunicación. Ya en clara desventaja, las radiodifusoras y estaciones televisivas comunitarias se vieron todavía más limitadas en términos de adquisición de licencias y frecuencias. Antes de 2006, las radiodifusoras gubernamentales del CDI (y su predecesor, el INI) le llevaban una clara ventaja a las radiodifusoras operadas por comunidades en el momento de adquirir licencias (McElmurry, 2009: 4). En julio de 2014 se aprobó la Reforma a la Ley Secundaria de Telecomunicaciones, así como un conjunto de leyes regulatorias que formaron parte del paquete de reformas constitucionales presentadas por el gobierno de Enrique Peña Nieto. Las organizaciones mediáticas mantenidas por las comunidades lograron mejoras como

⁴⁶ A lo largo de dos décadas, y a pesar del trabajo pionero de Teófila Palafox de San Mateo del Mar al elaborar el documental *La vida de una familia Ikoods* (1988), los hombres dominaron el movimiento del Video Indígena. Fue en 2008 cuando un mayor número de mujeres se entrenaron como comunicadoras en los talleres organizados por Ojo de Agua Comunicación, una de las organizaciones más importantes de los medios alternativos.

⁴⁷ La reforma constitucional llevada a cabo en 1995 que establecía la Ley Federal de Telecomunicaciones promovió la privatización del antiguo monopolio del Estado sobre la radio y la televisión.

parte de las leyes secundarias que restringen el poder del duopolio de Televisa y TV Azteca, aunque en suma no alteraron el gran desequilibrio de poder entre los medios estatales, privados y locales.⁴⁸

Un resultado de las políticas estatales restrictivas es que los participantes de los campos mediáticos locales y transnacionales, como los de Tama, han sido acorralados en el sector informal de medios y, por lo tanto, a una posición marginal. En general, sólo un pequeño porcentaje de radiodifusoras y canales de televisión locales tienen permiso gubernamental para transmitir. Es un dato significativo que ninguno de los servicios mediáticos de Tama goce de este privilegio. Una de las demandas por las que los movimientos indígenas panamericanos siguen luchando hoy en día es el acceso garantizado a un espectro de transmisión más atractivo mediante un sistema de cuotas de frecuencias para los medios locales, que el Estado proporcionaría de manera gratuita. Esta exigencia resulta aún más urgente en vista de que el sector alternativo mediático desempeña un papel clave en abordar aspectos sociales y puntos de interés que son deliberadamente ignorados por los medios masivos dominantes. Al desarrollar actividades mediáticas que ellos mismos determinan y que a la vez son ilegalizadas, los videógrafos en Tama expresan forzosamente una actitud crítica hacia las políticas del gobierno. Entre ellos hay actores que tienen una agenda explícitamente política, como el Colectivo Cultura y Resistencia Ayuuk (CCREA). Estos emplean estrategias alternativas para contrarrestar las formas prevalecientes de difusión cultural y las imágenes dominantes sobre los indígenas dentro del discurso hegemónico, asumiendo, de esta manera, una postura crítica frente al poder estatal. Los activistas se inclinan por temas y recursos estéticos que están ligados tanto a manifestaciones locales como a culturas juveniles globales. El caso de la Feria Cultural del Pulque es un buen ejemplo de esto: esta festividad novedosa, organizada por el CCREA desde 2006, gira en torno al pulque, la bebida local tradicional, símbolo de la autosuficiencia comunitaria. Ahora, a esta bebida considerada sagrada, también se le atribuye un significado etnopolítico en vista de la soberanía ayuujk. En 2013, la feria adicionalmente se centró en la chicha de los Andes, una bebida cuya importancia

⁴⁸ Cuando el Pacto por México entre PRI, PAN y PRD se disolvió en abril de 2012, el gobierno restableció acuerdos anteriores a favor de Televisa. Véase la entrevista con Aleida Calleja citada en Bräth (2014).

se ha revitalizado en el contexto de las ideas políticas sobre el “Buen vivir”.⁴⁹ En el pueblo vecino de Tlahui se creó Radio Jënpoj (*jënpoj* significa, literalmente, “vientos de fuego”) en agosto de 2001. Hoy en día sigue transmitiendo en español y en ayuujk en una región que trasciende los 19 municipios del Distrito Mixe y abarca partes de la Sierra Norte zapoteca y de los Valles Centrales. Esta radiodifusora local brindó una visión crítica de temas nacionales, como la controversia en torno a la reforma educativa, otra de las reformas constitucionales iniciada por el gobierno de Enrique Peña Nieto.⁵⁰ Estos ejemplos demuestran la manera en que las iniciativas mediáticas se relacionan con las políticas nacionales e intervienen en ellas. A la vez, exploran ideas izquierdistas de circulación global en el curso de sus intervenciones.

En este libro también se analizará la forma en que los actores mediáticos de Tama forman alianzas con organizaciones indígenas nacionales y panamericanas, al mismo tiempo que asumen posturas propias e independientes. Tlahui ha sido pionera y un bastión del movimiento etnopolítico ayuujk desde finales de los años setenta, cuando se fundó CODREMI y, más adelante, cuando Floriberto Díaz se convirtió en una figura política clave. Esta historia influyó en que se celebrara la segunda Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala, una reunión del movimiento mediático indígena panamericano, en Tlahui en octubre de 2013. Más de mil representantes de los medios comunitarios, organizaciones indígenas y organizaciones no gubernamentales provenientes de muchos lugares, desde Chile hasta Canadá, se dieron cita en este evento masivo. En el curso de una semana, los asistentes debatieron la necesidad de un mejor acceso a los medios de comunicación masiva y de darles un rumbo cultural específico. Sin embargo, la Cumbre fue el escenario de un conflicto

⁴⁹ Buen vivir o Vivir bien (*Sumak kawsay*, en kichwa, y *Suma qamaña*, en aymara) son, hoy en día, conceptos esenciales en las constituciones de Ecuador y Bolivia. Se refieren a una forma alternativa de desarrollo basada en epistemologías indígenas. Estos términos también los usan activistas ayuujk, quienes, sin embargo, prefieren subrayar sus propios conceptos de desarrollo.

⁵⁰ Desde el estallido del movimiento neozapatista, nociones de las epistemologías indígenas provenientes de diferentes regiones de México se han difundido en mayor grado en la esfera pública. Uno de los conceptos que emplean los movimientos ayuujk es el de *Wëjen kajën*. Este difrasismo forma parte de la epistemología ayuujk de la educación y se traduce literalmente como “saber y desarrollar”.

FOTOGRAFÍA 3 Segunda Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala, octubre de 2013



Foto: Ingrid Kummels.

interno, en el cual se desarrolló un debate a través de la prensa y sitios web de los medios indígenas, así como los de grupos solidarios como Servicios en Comunicación Intercultural (Servindi) ubicado en Perú. El pleito, que surgió como preludeo a la reunión panamericana, giró en torno a la pregunta de cuánta independencia —particularmente en el sentido financiero— deben conservar las radiodifusoras y emisoras de televisión comunitarias frente al gobierno mexicano. Franco Gabriel Hernández, un docente mixteco y coordinador de la Cumbre mediática, había conseguido financiamiento para ese gran evento de la Secretaría de Telecomunicaciones, notoria por su agresiva política en el cierre de radiodifusoras comunitarias que carecen de permiso gubernamental para transmitir.⁵¹ De hecho, en 2002, la Secretaría había clausurado Radio Jënpoj, la radiodifusora

⁵¹ Franco Gabriel Hernández, mixteco, es también líder del movimiento indígena y un político conocido desde los años ochenta. Ha presidido la ANPIBAC (Alianza Nacional de Profesionales Indígenas Bilingües A.C.) por muchos años (véase Gutiérrez, 1999: 127-132) y la Comisión Nacional de Seguimiento del Congreso Nacional Indígena (CNCI) de México. También asumió el cargo de Coordinador General de la Cumbre mediática entre 2010 y 2013.

de Tlahui, con apoyo del ejército. Encima, Franco Gabriel había invitado al controvertido presidente Enrique Peña Nieto para inaugurar la Cumbre. En consecuencia, los medios comunitarios se dividieron en dos facciones. Guillermo Monteforte, miembro fundador no indígena de la influyente organización regional mediática Ojo de Agua Comunicación, establecida en la ciudad de Oaxaca, rechazó este acercamiento al gobierno y exigió recurrir únicamente a fuentes “legítimas” de financiamiento.⁵² Ojo de Agua Comunicación y muchas otras organizaciones latinoamericanas mediáticas boicotearon la Cumbre y responsabilizaron a Franco Gabriel de su decisión. Numerosas organizaciones, entre ellas el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), que había organizado la primera Cumbre en 2010, decidieron continuar apoyando la Cumbre en Oaxaca. Sobre todo representantes indígenas internacionalmente activos en la ONU, como Francisco Gabriel, pidieron que se procediera con la Cumbre. El conflicto tuvo impacto también en los campos mediáticos de Tama y Tlahui, donde la cuestión de la legitimidad del financiamiento al cual recurren los medios locales es, de por sí, un tema en continuo debate. Otro aspecto revelador del conflicto en la Cumbre fue que no se extendió invitación a aquellos videógrafos que se categorizan como dedicados a los “medios comerciales” debido a su enfoque empresarial. Estos eventos ocurridos en la Cumbre se analizarán en este libro, puesto que revelan la forma en que los actores de medios locales buscan alianzas con varias redes y organizaciones nacionales e internacionales indígenas en miras de sus intereses y posturas divergentes. Abren, de esta manera, espacios mediáticos que apuntan en muchas direcciones.

El surgimiento de géneros locales y transnacionales de video

Determinados géneros mediáticos abren una ventana para entender mejor las formas locales y transnacionales en que se han apropiado los medios de comunicación masiva. En este contexto, es útil recordar el concepto de *mediaciones*

⁵² Ojo de Agua Comunicación se separó del programa Transferencia de Medios Audiovisuales del INI en 1998. Ojo de Agua se ha convertido en una organización clave en el apoyo a las operaciones de radio y video de las comunidades indígenas de Oaxaca y también produce sus propios documentales.

FOTOGRAFÍA 4 Videos de fiesta en el mercado de Ayutla,
junio de 2013



Foto: Ingrid Kummels.

que Jesús Martín-Barbero (1987) desarrolló en referencia a la televisión. Él interpretó estas mediaciones como sitios de producción y recepción a la vez, ya que los espectadores contribuyen de manera activa a generar los significados de los productos mediáticos a partir de su propia percepción sensorial culturalmente definida. La noción de Stuart Hall (1973), de codificación y decodificación de imágenes como procesos que se despliegan de manera simultánea, también hace referencia a esta interrelación. Pero uno de los primeros retos consiste en cómo reconocer un género local y transnacional a primera vista. Esto no es una tarea fácil, más aún en casos —como el mío— en el cual la persona no ha sido socializada en los “conjuntos de prácticas sociales, convenciones estéticas e ‘ideologías semióticas’” específicas de un determinado género (Strassler, 2010: 18; traducción propia). Al principio, yo desconocía los géneros de Tama debido a que no había sido educada culturalmente en ellos y, por lo tanto, no estaba condicionada a este modo de ver. Sin embargo, después de

haberme quedado en la región durante algún tiempo, me percaté de la gran popularidad de estos géneros y su éxito en el sector comercial. En el pueblo vecino de Ayutla, el “Puerto de la Mixe”, un centro administrativo clave, dar una vuelta por el mercado revela, por ejemplo, no sólo puestos de verdura y fruta fresca, farmacias, papelerías y florerías sino, además, los típicos puestos que se encuentran por todo México con una amplia selección de DVD y CD “clones” de producción “pirata”. Además de los géneros fílmicos conocidos en todo el país como “comedias”, “románticas”, “nacionales”, “suspense” y “policiacas”, en Ayutla se venden también “fiestas”, es decir, videos de fiestas. Los DVD están envueltos en plástico y en la portada de colores se pueden leer títulos escuetos como “Ayutla la Fiesta 2014”, “Calenda Infantil”, “Recepción de las Bandas” y “Visitantes”. En Tama, los carteles en la calle principal anuncian los servicios de producción de este género. Los videos de fiestas también se venden en tiendas mexicanas y con distribuidores que hacen llamadas y los ofrecen de puerta en puerta en ciudades de Estados Unidos, como Los Ángeles, a un gran número de migrantes oaxaqueños que viven y trabajan ahí, en particular, a los que provienen de comunidades “indígenas” mixtecas, zapotecas y ayuuik.

Además de los videos de fiestas, existen por lo menos otros cinco géneros audiovisuales locales y transnacionales. Para fines de este estudio, los identifiqué como videos de celebraciones familiares, videos de autoridades, documentales sobre disputas agrarias, videos artísticos experimentales y documentales “clásicos”. Cada uno de estos géneros se produce, y muchas veces también se divulga y consume, de diversas formas. Por ejemplo, los documentales sobre disputas agrarias se ven únicamente en ambientes íntimos, mientras que los videos de fiestas se difunden ampliamente en los hogares de Tama y Los Ángeles y a través de la frontera de México y Estados Unidos por medio de las redes sociales (Facebook).

Este libro explora seis géneros (audio)visuales en los campos de la fotografía, la videografía, la televisión y el internet:

1. Los videos de fiestas documentan celebraciones en honor del santo patrono. Los graban videoastas o camarógrafos profesionales⁵³ y se ponen a la venta

⁵³ Aunque el término *videoasta* se usa rara vez como autodenominación entre los que se dedican al video, tampoco han creado otro término ayuuik comparable para esta profesión.

en los puestos del mercado del pueblo y las comunidades vecinas. Estos videos circulan también en comunidades satélites de México, como en la ciudad de Oaxaca, así como en ciudades de Estados Unidos. Otros eventos sociales del pueblo que se graban para comercializarlos de manera similar son las graduaciones escolares.

2. Los videos de celebraciones familiares muestran bautizos, fiestas de quinceañeras y bodas. Estos también los graban videoastas profesionales del pueblo. En este caso, sin embargo, clientes individuales encomiendan la grabación y tienen derecho exclusivo sobre este material audiovisual que ellos financian por adelantado. Los clientes deciden con qué público comparten el video, por lo regular son sus parientes y amigos.
3. Los videos de autoridades registran actividades que los comuneros y las comuneras de Tama realizan como autoridades del sistema cívico-religioso de cargos, el principal sitio de gobernanza de las comunidades “indígenas” mesoamericanas. En el transcurso de su servicio ejecutan tareas administrativas importantes en la municipalidad que están relacionadas con la infraestructura del pueblo (la construcción de escuelas, los anexos del mercado, medidas para el abasto de agua, la construcción de carreteras, la remodelación de la iglesia o trabajos para el embellecimiento del pueblo) y contribuyen a las fiestas comunitarias en su función de autoridad. Las autoridades municipales encargan fotografías y videograbaciones o incluso realizan el registro audiovisual ellos mismos, ya que las grabaciones sirven para legitimar sus actividades.
4. Los documentales sobre disputas agrarias los encargan o los grupos afectados o las autoridades responsables de resolver las disputas. En el caso de pleitos sobre derecho a la tierra o a recursos de agua entre pueblos (como aquellos que se dieron entre Tama y el pueblo vecino, Tlahui, de 1996 hasta 1998, y entre Tama y otro pueblo vecino, Ayutla, en 2004 y de nuevo en

Esto es congruente con la perspectiva general entre los clientes de que la videograbación no requiere mucho tiempo ni esfuerzo y que son más bien las imágenes mismas las que capturan la realidad social.

2015), las autoridades de Tama comisionaron a videoastas profesionales y aficionados para grabar los acontecimientos desde la perspectiva de su pueblo. Estos videos se produjeron con un estilo de cámara observadora, o bien, como relatos partidarios, imbuidos de emoción, como dramas agrarios, y se usaron políticamente para movilizar a la gente de la comunidad en contra del pueblo vecino. Por otro lado, en el caso de conflictos internos sobre terrenos, el pequeño grupo afectado dentro del municipio también emplea a fotógrafos y videoastas locales para documentar el traspaso de sus adversarios a un terreno que ellos reclaman como suyo. Los adversarios, en este caso, son también habitantes de Tama. Los grupos involucrados suelen servirse de la evidencia visual para defender y sustentar sus demandas ante el presidente de bienes comunales, quien es la autoridad responsable de arreglar disputas agrarias. En los casos antes mencionados, el material visual se recaba con la intención de mostrarlo en la Asamblea General de Tama, la autoridad máxima del pueblo, o en presentaciones ante una secretaría gubernamental u organización no gubernamental.

5. La fotografía y los videos artísticos experimentales los producen creativos jóvenes que usan grafiti, pintura mural y de lienzo, fotografía, cine documental y el internet para mostrar expresiones contraculturales, como la música de reggae, rap, rock y heavy metal, así como la vida comunitaria y regional desde una perspectiva innovadora. En los nuevos espacios mediáticos como la Feria Cultural del Pulque, el movimiento de cultura juvenil de Tama, además, expone fotografías experimentales actuales (por ejemplo, de motivos abstractos) y también fotografías históricas. El género incluye películas explícitamente políticas que abordan de manera crítica asuntos como el sistema escolar (señalando, por ejemplo, la carencia de atención especializada para niños en edad escolar con discapacidad física o mental) y problemas medioambientales locales (resultado de la urbanización y que pudo haber provocado el devastador deslave en Tlahui que ocurrió en septiembre de 2010).
6. Los documentales tratan sobre asuntos de naturaleza política o cultural y se realizan en un estilo documental “clásico”, es decir, en un estilo que presume de captar la vida real y se apeg a los estándares del lenguaje del realismo compartidos en varias partes del mundo. Quienes realizan este tipo

de documentales se identifican a sí mismos como comunicadores. Han adoptado y alterado hasta cierto grado las modalidades del trabajo y los estándares estéticos enseñados desde 1989 en los talleres de video impartidos por el programa Transferencia de Medios del INI, más adelante en el Centro de Video Indígena (CVI) y también por Ojo de Agua Comunicación, que se separó del INI en 1998.⁵⁴ En 2012 hubo un cambio de paradigma en el ámbito de los medios indígenas. Instituciones de cine nacionales como el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y Ambulante A.C. empezaron a ofrecer cursos de cinematografía profesional sin un enfoque necesariamente étnico a los habitantes de áreas rurales del país.⁵⁵ El nuevo estilo documental que se enseña en este tipo de talleres se centra en protagonistas individuales y retratarlos de manera que evoquen emociones en el público mediante un denso código fílmico. Estos documentales los producen equipos altamente calificados que trabajan de acuerdo con estándares profesionales contemporáneos.

Un sentido de pertenencia colectivo —ya sea a la comunidad juvenil, al pueblo de Tama/Tuuk Nēem o al grupo etnolingüístico ayuuik— no sólo se forja y fortalece sino también se cuestiona y, en última instancia, se transforma mediante su representación audiovisual. También en el curso de las mismas prácticas de producción, difusión y consumo los actores se comprometen socialmente a redefinir identidades colectivas. Los videos de fiestas son un ejemplo de cómo el proceso de crear este género fílmico sirve para resaltar y visualizar ciertos horizontes de identidad. Buena parte de las fiestas, que duran de cinco a siete días, gira en torno al concepto de ser buen comunero o buena comunera. En la práctica, ser comunero implica poseer tierra comunal y también servir como autoridad sin remuneración cada seis años, como parte del

⁵⁴ Véanse las explicaciones de Genaro y Hermenegildo Rojas, comunicadores de Tama, que participaron en estos talleres. Los documentales antropológicos difundidos más tarde en la serie titulada *El Cine Indigenista* establecieron el estándar según el cual se practicaría la instrucción. Estas películas fueron emuladas por los participantes del taller. En los años ochenta se le agregó al código fílmico de realismo enfoques, como el modo observacional. Este último evita el omnipresente *voice-over* (“la voz de Dios”) en favor de captar conversaciones y comentarios originales por parte de los protagonistas.

⁵⁵ En Oaxaca, estos nuevos cursos de cine se organizaron y condujeron en cercana colaboración con Ojo de Agua Comunicación.

sistema cívico-religioso de cargos. Estos compromisos comunales estructuran de manera profunda la vida de los individuos. Al mismo tiempo, se consideran cruciales para mantener el sistema político de base del pueblo y para garantizar la igualdad entre ciudadanos. Se da por sentado, entonces, que todos los habitantes de Tama contribuyen con su trabajo y donaciones financieras a la fiesta, que la comunidad utiliza para demostrar su fuerza en toda la región. Los videos de fiestas ayudan a crear este efecto de poder regional, puesto que retratan a la gente de Tama como participantes activos en la vida comunitaria y miembros constitutivos del colectivo. Sin embargo, el sentido de ser comunero no se genera únicamente en la representación. Los mismos videoastas se esfuerzan en actuar como buenos comuneros mientras realizan su trabajo mediático. Genoveva Pérez Rosas, por ejemplo, como videoasta viste su traje típico mientras filma y, de esta manera, reconcilia su enfoque empresarial con las prácticas comunitarias del pueblo. Miembros migrantes del pueblo participan en la fiesta desde lejos por medio de sus donaciones económicas. Los videos de fiestas distribuidos en DVD constituyen un medio que hace visible la participación como comunero en el contexto transnacional, entre el pueblo de origen y las comunidades satélite. Por lo tanto, la industria local y transnacional del video contribuye a ampliar el horizonte de lo que significa ser comunero en un nuevo espacio mediático de dimensiones transnacionales. La mediatización de la fiesta y su entrelazamiento con la gobernanza del pueblo perpetúan estas dimensiones de identidad colectiva basadas en la comunidad, aunque las perpetue en versiones modificadas, es decir, mediatizadas y transnacionalizadas. Las fiestas y el sistema de cargos son la columna vertebral de la organización semiautónoma y democrática de esta comunidad “indígena”, como sucede con las comunidades indígenas de toda Mesoamérica. Mantener estas formas de gobernanza de larga duración constituye, por una parte, una forma de resistencia a los esfuerzos del gobierno por integrar a los pueblos indígenas como un grupo clientelístico más de México. A pesar de que se declara en favor del multiculturalismo, el Estado mexicano continúa instaurando medidas contradictorias que están más en línea de la antigua política indigenista de asimilación (por ejemplo, en el marco de las reformas legislativas de telecomunicaciones de 2014 descritas más arriba). Por otra parte, las formas de autogobierno son un recurso cultural y político importante para contrarrestar la fragmentación y la exclusión promovida por la política migratoria estadounidense.

Los videos sobre disputas agrarias son otro ejemplo de las prioridades establecidas en Tama y cómo éstas divergen del concepto étnico promovido por el Estado. En este género, los videos de Tama abordan el problema de las prolongadas disputas sobre límites territoriales con los pueblos vecinos de Tlahui y Ayutla. Se apoyan en el estilo de una “guerra visual” para movilizar a los comuneros. Los conflictos de tierra y agua son comunes a lo largo de toda la Sierra Norte; en parte, instigados por las autoridades como una forma de control social y para fortalecer el tejido de la comunidad (Chassen-López, 2004: 444). El hecho de que gente del mismo grupo étnico, en este caso de los ayuujk ja’ay, se enfrenten como adversarios en el caso de conflictos de tierra entre comunidades, contradice la lógica etnicista del Estado. En consecuencia, no es de sorprender que estas grabaciones sobre disputas agrarias sean creadas sólo para el consumo interno. De hecho, se vuelve una tarea imposible transmitir la disputa en una forma “políticamente correcta” a un público mayor, dentro del ámbito del Video Indígena, ya que este público tiene ideas preconcebidas sobre la colectividad y solidaridad indígena. En consecuencia, este tipo de videos casi no circulan y se guardan, por lo general, en las colecciones privadas de los pobladores. Con esto en mente, analizo en breve la primera película de este género que vi en marzo de 2013.

Hermenegildo estaba digitalizando el archivo de TV Tamix; en él había un video grabado espontáneamente por el colectivo en 1996 en el transcurso de una disputa agraria surgida de nuevo con Tlahui. Los campesinos del lado de Tama llamaron a TV Tamix a la escena, después de que los pobladores de Tlahui levantaron mojoneras de cemento a lo largo de una controvertida colindancia entre ambos municipios. Un equipo de tres personas se trasladó al lugar de los hechos y videograbó al estilo de un reportaje de guerra. Siguiendo la tradición local de la “guerra visual”, la grabación captó a los adversarios de Tama talando árboles en una ancha franja de terreno en la colindancia en disputa. Vicente Antúnez López de TV Tamix comenta continuamente lo que percibe a la cámara, al estilo de un reportero de guerra en el frente. Acusa al “comando” de Tlahui que levantó las mojoneras de perjudicar el medio ambiente de manera irresponsable. Este video, grabado en la remota colindancia, se proyectó en la Asamblea General de Tama para movilizar a la población que vive en el centro del municipio. Hoy en día, Hermenegildo adopta una actitud más crítica respecto al documental: igual que otras personas con las que hablé en Tama, él todavía

se identifica con el curso de acción que Tama tomó en ese entonces y considera que la rivalidad con Tlahui tiene aspectos positivos de una lucha de poder “entre hermanos”. Por otro lado, le preocupa que los documentales del pueblo de este tipo puedan interpretarlos de forma negativa la gente foránea, al mostrar, principalmente, conflictos dentro del grupo étnico ayuujk, lo cual podría dañar su imagen y poner en tela de juicio sus demandas políticas legítimas.

Estos dos ejemplos ilustran que en contraste con la conceptualización que el Estado mexicano tiene de los pueblos indígenas del país como “otros” étnicos, existen horizontes más complejos de la identidad y del sentido de pertenencia que se negocian a través de los medios del pueblo y que así son modelados por ellos.

El contenido de este libro

Este libro rastrea la historia y, a la vez, analiza la situación entre 2012 y 2016 de la producción y del consumo de medios de comunicación en Tama transnacional. Tama es un ejemplo de una comunidad “indígena” de México que, hasta ahora, se ha estudiado principalmente desde la perspectiva del movimiento de Video Indígena, que atribuye la introducción de medios masivos a esta comunidad a los programas establecidos por el Estado mexicano. En contraste con esto, mi investigación se centra en las dinámicas autónomas, y en parte endógenas, que se aprovecharon para reinventar la fotografía, la radio, el cine, la televisión y el internet en un pueblo que, mientras tanto, se ha expandido transnacionalmente hacia Estados Unidos. Los deseos que motivan a la gente a migrar por iniciativa propia y a modernizar la vida del pueblo son fuerzas motrices. A través de nuevas prácticas mediáticas, géneros innovadores y los debates que surgieron alrededor de ellos al mismo tiempo redefinieron los sentidos de pertenencia dentro de la comunidad ayuujk de Tama/Tuuk Nëëm, la relación entre el pueblo indígena y el Estado mexicano y el lazo con Estados Unidos como el destino principal de migración.

El capítulo 1 proporciona una panorámica de la vida social mediatizada de la comunidad extendida transnacionalmente de Tamazulapam-Los Ángeles. Sus paisajes visuales y sonoros son generados por hombres y mujeres que trabajan como fotógrafos profesionales, cineastas, activistas políticos y pequeños

empresarios, entre los que se encuentran tanto adultos mayores como jóvenes. Tama tuvo un papel prominente en los movimientos indígenas ayuuik, en los cuales los medios de comunicación desde temprano se utilizaron para promover las reivindicaciones de autodeterminación política. Pero incluso antes de esto, los medios de comunicación masiva se habían adoptado en contextos variados. Hoy en día, los campos mediáticos comunitarios, comerciales, juveniles-activistas y artísticos se distinguen en el ámbito local y tienen que ver con la diversidad de perspectivas de la gente de la comunidad con respecto a su edad, género, educación y experiencia migratoria. Una característica común de los diferentes campos mediáticos es su uso como foros para debatir asuntos más amplios de la sociedad. Muchas de las preocupaciones actuales en Tama tienen que ver con las ideas y las prácticas en torno al pueblo y su forma de vida comunitaria (“lo comunitario” y “la comunalidad”) en este periodo tan marcado por la migración internacional. Estas ideas y prácticas han abierto espacios mediáticos que cuestionan tanto las políticas migratorias restrictivas de Estados Unidos en relación con los latinoamericanos en busca de empleo como la política del gobierno priista. Este último apoyó el incremento de poder de las megaempresas de medios de comunicación y su control vertical de la opinión pública. Al analizar de cerca el sistema de cargos y su mediatización, sigo la huella de los esfuerzos del pueblo de origen en Oaxaca por incorporar a los migrantes en sus estructuras comunales y los efectos sinérgicos que crean estos esfuerzos. Así, el pueblo de origen logra mantener una posición sociopolítica destacada, a pesar de la creciente dispersión geográfica de su población. Al mediatizar la vida social, los miembros de la comunidad —incluso aquellos que viven en Los Ángeles— intentan poner en práctica sus ideas políticas democráticas y de base propias.

El capítulo 2 analiza con detalle las teorías que la gente del pueblo ha desarrollado respecto al campo de la comunicación audiovisual. Los habitantes se dedican a la fotografía, la radio, la televisión, el video, así como a las redes sociales y los practican desde su sentido de pertenencia a los ayuuik ja'ay y, por lo tanto, a un grupo etnolingüístico independiente, cuyo modo de vida se basa en tradiciones precoloniales. Al mismo tiempo reconfiguran esta conciencia desde diferentes perspectivas. Los intelectuales de Tama interpretan la actual expansión de prácticas y representaciones a través de los medios de comunicación masiva en sus propios términos, en parte, al integrar ideas

políticas de circulación global. Han desarrollado los conceptos *espacio sagrado*, *espacio de convivencia* y *abrir espacios* para analizar espacios mediáticos novedosos. De acuerdo con estos intelectuales, la colonización española negó al pueblo ayuujk sus propias representaciones y epistemología. En consecuencia, los ayuujk ja'ay recurrieron a la contraestrategia de ocultar bienes culturales vitales e incluso le prohibieron a la gente local mirar a la deidad principal de la comunidad para resguardar “nuestro propio” conocimiento. Recientemente, jóvenes activistas mediáticos comienzan a cuestionar este legado de la era colonial. Estos jóvenes promueven la descolonización audiovisual al desarrollar sus propios estándares de producción mediática y al aplicarlos a temas de interés en el pueblo. Las producciones mediáticas del Colectivo Cultura y Resistencia Ayuujk —los cuales se exhiben, asimismo, en espacios comunicativos novedosos en el centro del pueblo, como la Feria Cultural del Pulque— con frecuencia provocan debates. Estas prácticas y representaciones de medios audiovisuales modifican y modernizan el significado de ser ayuujk al cuestionar ideas convencionales dentro de la comunidad transnacional, a la vez que lo conectan con discursos contraculturales populares a escala global como la filosofía rastafari, el socialismo y el anarquismo.

En el capítulo 3 primero se exploran los patrones de migración de Tama y su variedad. Desde la década de los sesenta, la gente de Tama ha incrementado su capital cultural, social y económico mediante la formación escolar y del trabajo en lugares alejados de su pueblo natal. Al hacer esto han labrado su propio camino, en gran medida autodeterminado, hacia el desarrollo. El proceso migratorio se volvió un espacio decisivo del cual surgieron, se diversificaron y se promovieron los medios masivos audiovisuales, así como su producción y consumo translocales. En el curso de la migración, personas en Tama y de Tama desarrollaron nuevas aspiraciones, con miras a comunicarse y construir una comunidad a través de enormes distancias geográficas. La educación escolar contribuyó a definir la adolescencia como una etapa discernible en la vida y con ella aparecen nuevas actividades recreativas. En particular, los migrantes que retornan al pueblo de origen introducen servicios mediáticos novedosos: se involucran en la escritura, organizan un cine itinerante e inician formas nuevas de entretenimiento. Un ejemplo importante lo constituye la introducción, por parte de los maestros, de un evento deportivo al estilo de “Juegos Olímpicos Ayuujk” llevado a cabo en fechas cercanas a la fiesta patronal. Ambos eventos

se combinaron a lo largo del tiempo. Las diferentes generaciones de movimientos juveniles de Tama son ejemplo de la influencia mutua entre medios masivos apropiados, patrones de recreación novedosos y cambios en las relaciones sociales —estas últimas han sido mediatizadas—. La fotografía fue el primer medio masivo en el que la gente del pueblo se profesionalizó en sus propios términos, algo que les permitió superar la brecha visual. Un uso importante de la fotografía y de la videograbación se da en el contexto de disputas agrarias con pueblos colindantes o dentro de Tama mismo. Aquí es particularmente evidente cómo y a qué grado la política comunitaria se ha mediatizado. Un ejemplo de esto son los lienzos, o sea, los “mapas” del territorio de la comunidad que se pintaron sobre tela durante el periodo colonial. Desde los años noventa, este medio se ha reemplazado por la fotografía y el video, los cuales se usan, antes que nada, para documentar las colindancias territoriales y las intrusiones cometidas. Incluso en el marco de la comunidad transnacional, ser comunero (o comunera) se (re) define todavía esencialmente en términos de la tenencia de la tierra. Dentro del marco más amplio de la política comunitaria mediatizada, las fotografías y los videos facilitan la negociación de los conflictos agrarios, sirviendo como evidencia visual legal o como una estrategia de “guerra visual”. El ejercicio de la fotografía y la videograbación se han convertido en campos de actividad vitales de la gobernanza del pueblo en el contexto de la nueva expansión geográfica de la comunidad hacia Estados Unidos.

El capítulo 4 aborda las respectivas versiones —comunitaria y comercial— de la videografía en Tama, cuyos productos se consumen en los contextos local, nacional e internacional. En primer lugar, el caso de TV Tamix demuestra la manera en que la producción y el consumo de medios audiovisuales son parte integral de debates más amplios sobre asuntos sociales. En el meollo del debate que precedió el cierre del canal en el año 2000 estuvo su novedosa intervención en la esfera política del pueblo. De manera simultánea, TV Tamix participó en el movimiento de Video Indígena, pero en sus propios términos. La televisión comunitaria destapó las discrepancias entre el lenguaje audiovisual del Video Indígena —uno que complacía las exigencias de “autenticidad indígena” por parte de las audiencias foráneas— y el lenguaje del pueblo, que se orientó hacia el gusto por la “realidad comunitaria” que tenía su público. En segundo lugar, la migración a Estados Unidos a finales de los noventa promovió la aparición de un nuevo género mediático: los videos de fiestas. Pequeños

empresarios, en su mayoría con negocios familiares, realizaron películas que se clasificaron por primera vez como “medios comerciales”. Por varias razones, estos comerciantes se han esforzado en reconciliar la lógica del negocio con los ideales comunitarios. Básicamente actúan como comuneros y como videoastas emprendedores al mismo tiempo. Enfatizan la legitimidad de su nuevo oficio y distribuyen los videos de fiestas de manera local y en Estados Unidos como un producto icónico, para asegurarse los derechos de reproducción cuando negocian con las autoridades municipales. La popularidad de este género del pueblo ha provocado debates importantes entre la audiencia transnacional. Por un lado, éstos tratan sobre asuntos mundanos, como el riesgo de ser capturado haciendo el ridículo en escenas chuscas, o bien, de levantar sospechas de infidelidad debido a las tomas en donde la gente sale bailando con alguien que no es su cónyuge. Por el otro, estos debates sirven para redefinir los roles de género, las relaciones familiares transnacionales y lo que significa ser comunero o comunera en tiempos de dispersión geográfica.

Finalmente, el capítulo 5 presenta un análisis de los medios de Tama desde la perspectiva de otro sector de su audiencia transnacional: el movimiento indígena y de medios alternativos panamericanos. En octubre de 2013, la segunda Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala, un encuentro mediático que duró una semana y reunió organizaciones indígenas de todo el continente americano, se celebró en Tlahui, un pueblo vecino a Tama. Antes de que empezara la Cumbre, surgió un acalorado debate sobre el grado de independencia que los medios alternativos y, sobre todo su organización central, debían mantener respecto al Estado mexicano, particularmente en lo tocante al apoyo financiero. Este mismo asunto está en la raíz tanto de las discusiones sobre el peligro de que la cultura del pueblo sea comodificada por parte de los videoastas comerciales, como de que los medios comunitarios sean cooptados por el Estado y, así, sean subordinados económicamente a los intereses del gobierno federal. Los pleitos que se dieron tanto en el preludio como durante la Cumbre resaltan la búsqueda que los medios locales emprenden para obtener recursos para la producción, difusión y consumo de medios conforme al objetivo político de mantener su independencia dentro del Estado-nación. Sobre este asunto, la Cumbre reveló las tensiones entre el campo de medios comunitarios y el de medios comerciales y la división entre municipios ayuujk, como en el caso de Tama y Tlahui. Ambas comunidades se han alineado con organizaciones indígenas

nacionales y panamericanas, a la vez que adoptan posturas independientes. Al luchar por el reconocimiento de sus demandas etnopolíticas, Tama y Tlahui han establecido prioridades distintas en cuanto al papel de los medios del pueblo como transmisores e impulsores de la cultura ayuujk. Aun así, al referirse mutuamente a los proyectos comunales de cada uno, en última instancia, ambos contribuyeron a enriquecer la singularidad de los espacios mediáticos ayuujk en el ámbito nacional y panamericano.