

Chasqui

No. 120 - Diciembre 2012

Comité Editorial

- Fernando Checa Montúfar, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, director general del CIESPAL.
- César Ricardo Siqueira Bolaño, docente e investigador de la Universidade Federal de Sergipe (UFS). Presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigación de la Comunicación (ALAIIC).
- Ernesto Villanueva, docente de la Universidad de Las Américas de Puebla y miembro de la Fundación Fundalex, México.
- Marcial Murciano, docente de la Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Efendy Maldonado, docente e investigador de la Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Brasil.
- María Cristina Mata, docente - investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Gabriel Kaplún, docente e investigador de la Universidad de la República, Uruguay.
- Erik Torrico, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia.
- Rafael Roncagliolo, director del Institute for Democracy and Electoral Assistance (IDEA) del Perú.
- Ernesto Carmona, presidente de Federación Latinoamericana de Periodistas, capítulo Chile.
- Bruce Girard, presidente de Comunica.org.
- Gaëtan Tremblay, docente investigador de la Université du Québec à Montréal.
- Ignacio Aguaded, catedrático de la Universidad Nacional del Huelva, España, editor de la revista Comunicar.

Consejo de Redacción

- Raquel Escobar, comunicadora y coordinadora de Planificación y Sostenibilidad del CIESPAL.
- Alexandra Ayala, comunicadora, articulista de opinión y coordinadora de Investigación del CIESPAL.

• Publicación trimestral • Edición diciembre 2012 • Número: 120

Chasqui es una publicación del CIESPAL, incluida en el catálogo y archivo de Latindex. Miembro de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura <http://www.telafacs.org/rederevistas>, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe en Ciencias Sociales y Humanidades <http://redalyc.uaemex.mx>. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial del contenido, sin autorización previa. Las colaboraciones y artículos firmados son responsabilidad exclusiva de sus autores y no expresan la opinión del CIESPAL.

• Teléfonos: (593-2) 250-6148 252-4177 • Fax (593-2) 250-2487 • web: <http://www.ciespal.net/chasqui> • Apartado Postal 17-01-584 Quito - Ecuador • Registro M.I.T., S.PI.027 • ISSN 13901079

Créditos

Centro Editorial y Documentación
Raúl Salvador R.
rsalvador@ciespal.net

Editor
Gustavo Abad.
gabad@ciespal.net

Concepción gráfica
Diego S. Acevedo A.
dacevedo@ciespal.net

Resúmenes en portugués
Ana María Passos

Suscripciones
Isaías Sánchez
isanchez@ciespal.net

Impresión Editorial QUIPUS - CIESPAL

Foto portada
Chirapaq Centro de Culturas Indígenas del Perú

Colaboran en esta edición

Ferran Cabrero
Coordinación desde el proyecto GPECS-PNUD

Gema Tabares
Coordinación México

Carolina Arias
Coordinación Ecuador

Consejo de Administración del Ciespal

Presidente
Édgar Samaniego
Rector de la Universidad Central del Ecuador

Luis Mueckay
Delegado del Ministerio de Relaciones Exteriores,
Comercio e Integración

Cecilia Herbas
Delegada del Ministerio de Educación

Héctor Chávez V.
Delegado de la Universidad Estatal de Guayaquil

Embajador Pedro Vuskovic
Representante de la Organización de Estados Americanos

Amparo Naranjo
Secretaria Permanente de la Comisión Ecuatoriana de
Cooperación con UNESCO

Vicente Ordóñez
Presidente de la Unión Nacional de Periodistas

Roberto Manciat
Representante de la Asociación Ecuatoriana de
Radiodifusión

Edgar Cedeño
Presidente de la FENAPE

En esta edición



Portada:

Comunicación política y pueblos indígenas

4 Consulta previa y democracia en el Ecuador
Floresmilo Simbaña

9 Mujeres de la palabra florida: comunicando pensamientos en radio *Jënpoj*
Carolina María Vásquez García

14 Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral?
Silvia Rivera Cusicanqui

19 Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos
Gabriela Zamorano
Christian León

23 Periodismo indígena, una propuesta desde las cumbres de comunicación de Abya Yala
Gema Tabares Merino

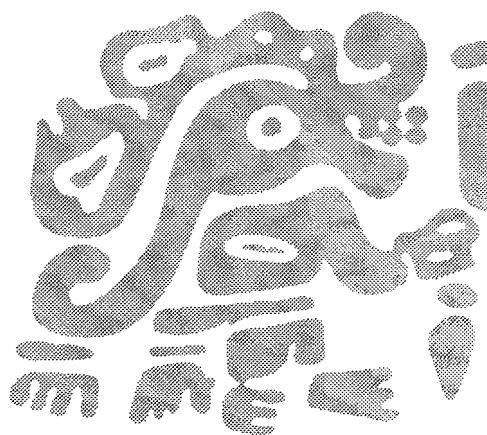
28 Batallas desde la cultura por la cultura. La Universidad de los Pueblos del Sur en el estado de Guerrero, México
José Joaquín Flores Félix
Alfredo Méndez Bahen

33 La internet como arma de contrapeso al poder. El caso zapatista
Alfredo Dávalos López

37 "Los pueblos indígenas somos más interculturales que otros"
Tarcila Rivera Zea
Gema Tabares Merino

41 Aprender de los mayores: un intercambio intergeneracional en los Altos de Chiapas
Paola Ortelli

46 Comunicación indígena en elecciones: hacia la tríada indisoluble de cultura, democracia y comunicación
Ferran Cabrero



Ensayos

51

Antropofagia cinematográfica en el ciberespacio: el caso ecuatoriano de Enchufetv

Camilo Luzuriaga

57

'Monstruos' biopolíticos en la Amazonía ecuatoriana

Nadeshda Montalvo R.

60

De cómo Juan Ginés de Sepúlveda siguió trabajando en el Departamento de Estado estadounidense

Alejandro Aguirre Salas

68

América Latina, ciudadanía comunicativa y subjetividades en transformación

Efendy Maldonado Gómez de la Torre

73

Periodismo científico: reflexiones sobre la práctica en América Latina

Luisa Massarani
Luís Amorim
Martin W. Bauer
Acianela Montes de Oca

78

El Consejo de Regulación y Desarrollo de la Comunicación: análisis comparativo con referentes externos

Abel Suing Ruiz

83

Valerio Fuenzalida y sus propuestas para la televisión, audiencias y educadores

Guillermo Orozco

88

Juan García y Juan Montaña: territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente

Gustavo Abad

93

La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura

Iván Rodrigo Mendizábal





Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos¹

Gabriela Zamorano

Mexicana. Doctora en Antropología de la Universidad de Nueva York. Estudia la producción y la circulación de imágenes y fotografías en relación con los pueblos indígenas.

Correo: zamoranog@gmail.com

Christian León

Ecuatoriano. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Estudia las temáticas visuales y etnicidad, colonialidad y política de la imagen y temas de arte contemporáneo.

Correo: c1leon@yahoo.com

Recibido: octubre 2012 / Aprobado: noviembre 2012

Resumen

Este diálogo propone una reflexión histórica y geográfica acerca de los movimientos indígenas y el uso que hacen del video tanto en géneros de ficción como en documental. Desde sus experiencias de trabajo con distintos colectivos en Ecuador, Bolivia y México, Gabriela Zamorano y Christian León nos exponen sus ideas acerca de lo que podría llamarse el "video indígena". Discuten sus características y tensiones ¿Cuáles son sus modos de producción y de distribución? ¿Cómo se piensa y se practica la autoría colectiva? Asimismo nos hacen conocer la gran variedad de géneros que hay detrás de lo que se suele llamar video indígena.

Palabras clave: video indígena, autoría colectiva, movimientos indígenas, documental, ficción

Resumo

Este diálogo propõe uma reflexão histórica e geográfica sobre os movimentos indígenas e o uso que eles fazem do vídeo tanto em gênero de ficção como em documentário. A partir de suas experiências de trabalho com distintos coletivos no Equador, Bolívia e México, Gabriela Zamorano e Christian León expõem suas ideias sobre o que poderia chamar-se "vídeo indígena". Discutem suas características e tensões. Quais são seus modos de produção e de distribuição? Como se pensa e se pratica a autoria coletiva? Também nos apresentam a grande variedade de gêneros que há por trás do que se costuma chamar "vídeo indígena".

Palavras-chave: vídeo indígena, autoria coletiva, movimentos indígenas, documentário, ficção

1 Diálogo entre Gabriela Zamorano y Christian León en FLACSO-Radio (21-09-12) Versión editada de Chasqui.



Christian León: ¿En primer lugar, qué es esto del video indígena? ¿No sé si quieres arrancar sobre una definición básica?

Gabriela Zamorano: Es una definición algo problemática, escurridiza. Los mismos realizadores indígenas que trabajan en ese tema a veces se sienten cómodos con la definición y a veces no. Dicen que es una definición inventada por antropólogos y creo que varía mucho de cada experiencia. En general, mucho de lo que me he encontrado como video indígena tiene que ver con esta práctica de apropiación de las tecnologías por parte de gente que pertenece a comunidades u organizaciones indígenas y que, en muchos casos, tiene una línea de trabajo más política. Pero el echo de ser indígena y hacer películas no significa hacer video indígena. Y bueno, también encuentro otros que dicen que no tiene que llamarse indígena. Podemos llamarlo comunitario. Hay otros teóricos que hablan de medios ciudadanos, para alejarlo de la cuestión meramente étnica y pensarlo en otros planos. Entonces es un concepto que esta siempre en un proceso de construirse.

CL: Hay también gente que ha tratado de definirlo desde la economía de estas practicas, desde dónde circula, cómo se produce y me parece que por ahí también es interesante. Por un lado no está específicamente dirigido al mercado como podría ser cualquier producto audiovisual comercial. Por otro lado, también tiene métodos de producción que no son exactamente los de una empresa, incluso en muchos casos no está regido por la propiedad privada intelectual.

GZ: Claro, por ejemplo, hablando de casos específicos, en Bolivia los que hacen video indígena, generalmente son personas afiliadas a organizaciones que trabajan como comunicadores o están ligadas a radios comunitarias. Todo eso nos lleva a pensar quién es el realizador indígena. En otros casos es gente que pertenece a comunidades pero tiene su autoría propia y no pretende hacer algo de autoría colectiva. En Bolivia, por ejemplo, sí hay todo un peso con la autoría colectiva, con la representación de voces más colectiva.

CL: Justo yo conversaba con Alberto Muenala, importantísimo documentalista ecuatoriano, que ahora incursiona en la ficción, y él se sentía un poco reacio a esta idea de autoría colectiva, por considerar que es como quitarle a un indígena la posibilidad de ser artista. Él más bien reivindicaba que un indígena también puede tener una huella, una marca personal, individual y debería ser considerado un artista como cualquier otro.

GZ: Creo que ahí se marca una de las tensiones en esto del video indígena. Esta tensión entre intentar hacer las cosas de manera colectiva pero también priorizar las creatividades y las voces individuales. Es una tensión que

se encuentra no solo en el momento de crear una idea sino también en cuestiones de financiamiento. Muchas financiadoras tienen la lógica de apoyar individuos y los procesos colectivos se financian de otras maneras. Entonces creo que es una de las tensiones que permiten explorar muchas otras cosas, como el tema de la autoría en sí.

CL: Claro, por otro lado están los usos y los tipos de consumo. También ahí hay otro debate interesante. Hay, por un lado, todo un circuito que es muy propio de las comunidades: videos que se hacen con finalidades y usos muy restringidos a la comunidad. Hay comunicadores que dicen que eso le sirve a la comunidad. Pero en la lucha más global, frente a la sociedad y frente a demandas mucho más amplias, se quedan dentro de estos circuitos y no son muy conocidos.

GZ: Sí, yo creo que esa es otra tensión u otra característica del video indígena, la relación con los públicos y cómo esto determina, por ejemplo, la duración.

Yo he encontrado muchos realizadores que tienen que producir algo corto para que entre en los formatos de los festivales, pero también tienen la inquietud de querer mostrarlos en la comunidad, donde dos o tres horas de video se consumen de otra manera. Entonces creo que ahí también entra la tensión entre ciertos cánones. Decir que en la comunidad se consume con otros tiempos produce otras tensiones al momento de pensar sus producciones.

CL: Algún día tú señalaste algo muy importante respecto del cine indígena, y era cómo el video indígena es concebido dentro de un proceso mucho más complejo, primero en su organización y, segundo, en su relación con otros medios no necesariamente visuales, como la radio...

GZ: Sí, es una cosa que aprendí de la experiencia boliviana. Cuando yo decía que el proyecto estaba muy interesante, ellos me decían que no era un

proyecto sino un proceso. Bueno, cuál es la diferencia. El proceso, yo creo que es algo inacabado, que no está totalmente definido sino que se va moldeando a las necesidades políticas y culturales que los mismos participantes van encontrando. En ese sentido, creo que es algo mucho más rico. Entonces, a veces no importa tanto el producto sino cómo, a través del producto, vas facilitando ciertos procesos. Ahí, por ejemplo, me contaban que hubo una financiadora que les dijo: bueno, vamos a financiar este taller. Pero cuando ellos mostraron los resultados, les dijeron: es que esperábamos algo mejor, ustedes hacen mejores producciones. Entonces la financiadora estaba preocupada por la difusión del producto, cuando para ellos era solo un paso dentro del

proceso, del avance del taller. Había ahí una tensión. Yo insisto mucho en esto de las tensiones porque es donde podemos encontrar más la textura y la complejidad de estas prácticas. A mí me parecía muy interesante que ellos insistieran, es un proceso, es un proceso...

CL: Otro tema muy interesante es ponerse a pensar en la variedad de géneros. A veces se asocia el video indígena con el video testimonial, acompañando luchas o coyunturas específicas, pero tú me has comentado ciertas locuras, géneros experimentales que se están haciendo también...

GZ: Bueno, yo me he encontrado desde la video-carta, que es hacer videos con niños en las comunidades y mandar a otras comunidades; a provechar la transportabilidad del video; mandar a otras comunidades de otros países y que veamos cómo son los juegos, cómo se fabrican los juguetes y, de ahí, a los video clips.

CL: Perdón que te corte, en todo lo que es Imbabura, una provincia con más cultura musical que videográfica, esta empezando una sinergia entre jóvenes que hacen video y los músicos. Yo diría que el video clip esta despuntando mucho desde hace 10 años.

GZ: Sí, jugando con la estética misma del video clip más comercial, es también muy interesante. Está todo este género de docu-ficción que a mí me ha interesado mucho; crear historias ficticias pero a partir de hechos reales donde se insertan fragmentos de documental y se crean situaciones de la vida cotidiana para recrear ciertos roles en la comunidad y, a partir de ahí, la ficción. Muchos procesos de comunicación indígena le han sacado mucho el jugo a eso. Y también he encontrado cosas muy experimentales. En México, tanto en Yucatán como en otros lugares, se ha fomentado trabajos más experimentales. También el realizador se sale de los márgenes, se mete mucho más en la experimentación a partir de su propia experiencia en radio y, una cosa muy transgresora, se utilizan géneros que uno no se imaginaría ni lo vería en la cultura indígena. Eso, justamente, ayuda a romper con los estereotipos de los mismos antropólogos.

CL: Recuerdo un festival de video indígena en el que un grupo mexicano tenía montada una empresa de publicidad y hacía comerciales. Dicho sea de paso, hacía comerciales tremendamente interesantes. Era una publicidad más alternativa, sobre la contaminación y también sobre las organizaciones sociales. Pero era publicidad con todas las de la ley.

GZ: No conozco pero sé que también se ha explorado la onda thriller y el género de terror. Y también escuché que en Chamula circulaban videos con temas medio porno...

CL: Eso es un tema fascinante para pensar.

GZ: Nos preguntábamos una vez con un realizador boliviano, por qué nunca se ha tocado el porno o qué pasa con la cuestión del erotismo en las comunidades indígenas, que las películas no tocan, que es medio prohibido...

CL: Yo también me preguntaba lo mismo cuando estuve investigando sobre el cine que hacen los mestizos sobre los indígenas. Eso no existe. En parte yo me respondía, porque la imagen que tiene el mestizo del indígena es de una persona infantilizada y por tanto desexualizada. Y lo interesante es que jóvenes, como Humberto Morales, un realizador de Otavalo, hizo un corto donde, de entrada, hay una escena muy fuerte entre un indígena y una chica alemana teniendo sexo. Yo le preguntaba, por qué esta puesta en escena y por qué no aparece la sexualidad indígena en el video. Y me daba toda una explicación desde su cosmovisión. Decía que para ellos es muy natural todo este asunto de la dualidad y la complementariedad y que, efectivamente, el tuvo problemas en su comunidad pero que le parecía súper importante poner este aspecto como cualquier otro.

GZ: Por otra parte, tú decías que los mestizos hacen películas donde no hay cuestiones eróticas entre los indígenas. Sin embargo, sí hay miradas muy sexualizadas. Bueno, es otro tema en el que no vamos a entrar ahora pero que sí vale la pena...

CL: Miradas pornográficas con corte antropológico...

GZ: Podemos pasar a experiencias más concretas y dar más ejemplos sobre lo que estamos platicando; solo quería insistir en que mucha de la literatura y los enfoques sobre el video indígena, con el afán de mostrar los logros, a veces caen en el esencialismo: el video indígena es esto, la mirada indígena es esto, se está subvirtiendo toda la historia colonial que se ha hecho sobre los indígenas. Creo que con lo que hemos platicado, más bien, el video indígena se podría poner entre comillas, porque incluye experiencias muy heterogéneas, muy vastas, que están situadas en contextos históricos, económicos y políticos muy diversos, con procesos creativos e individuales muy diversos. Y por eso insistía en esta cosa muy escurridiza, que podemos nombrarla por ahora y entre comillas "el video indígena" pero que habría siempre que pensarlo y problematizarlo. Sería interesante que se invitara a hablar a los mismos realizadores indígenas, porque ahora estamos tú y yo hablando desde este lado.

CL: Bueno, de lo poco que he investigado, yo diría que hay un arranque a finales de los 80, con Alberto Muenala, quien estudia en México y, a su regreso, extrañamente, empieza a hacer ficción, unos cortos muy interesantes, con temas muy cotidianos que se oponen a todas estas imágenes más sentenciosas y transcendentales que estaban en el cine indigenista de esos años. Esto



se produce cuando estamos entrando en la época de los levantamientos en el Ecuador. Hay un famoso documental de Alberto, "La marcha de la OPIP", sobre los 500 años de resistencia indígena. Alberto documenta todo esto y hace un largo. Todos estos movimientos generan testimonios realizados por los propios indígenas, pero son registros. Luego hay un momento interesante, de tránsito, en el que se empieza a pensar más en las narraciones, acercándonos a finales de los 90. Y ahora me parece que hay un boom impresionante, y lo que está pasando es que los propios indígenas están estudiando en las escuelas de cine. Hay una importante generación con formación profesional, jóvenes muy abiertos a las influencias culturales, sin perder su lugar de enunciación, que trabajan apropiándose de todos los géneros, de todos los lenguajes, y a mí eso me parece fabuloso. Hay una ruptura generacional, por ejemplo, recuerdo que el grupo más joven que trabaja con Humberto tiene discrepancias porque ellos están en otras búsquedas, más híbridas, sin que necesariamente se pierda la perspectiva indígena. Hay mucha ficción, cosa que me parece que antes no había, yo diría que eso está pasando aquí, ahora.

GZ: Sí, los 80 fueron un momento definitivo y no creo que haya sido casual. Dentro de la misma antropología hay una crisis sobre la autoridad etnográfica y sobre quién está hablando sobre quién, con qué autoridad, qué tanto se puede traducir la experiencia del otro. Políticamente hay muchos quiebres, no solamente en los medios de comunicación, en el teatro también, proyectos artísticos de muchas índoles sobre como se puede hablar desde diferentes voces y desde las voces subalternas. Hay búsquedas de cineastas previos que, justamente, buscan estas cuestiones de colaboración y, a partir de los 80, se empieza a dar con más claridad la transferencia de medios, como dicen por ahí, trabajar con gente de comunidades u organizaciones indígenas para que ellos mismos se apropien de los medios y, específicamente, del cine y video. Eso ocurre con mucha fuerza y en distintos niveles en Latinoamérica, pero también en Canadá, Australia y en un montón de lugares. Entonces yo creo que es interesante ver cómo en Brasil y en México estos proyectos surgen en las organizaciones indigenistas y de ahí agarran diferentes caminos. En México se intentó desde un inicio que se formaran asociaciones de cineastas en todo el país y que apuntaran a cosas comunes. La misma diversidad

política y geográfica de México dio lugar a diferentes iniciativas que sembraron su semillita en diferentes regiones y ahora el abanico es muy amplio. En Oaxaca hay una producción muy específica; en Michoacán hay también gente que está explorando diferentes géneros; se lanzó la semillita a todos lados y de ahí la gente se fue apropiando de los procesos de diferentes maneras. Esa es una experiencia que yo comparo mucho con la de Bolivia, donde emergió esta necesidad de una organización de realizadores indígenas, una organización de base que se distanciara de los centros de capacitación y tomara otro tipo de decisiones. Ahí creo que, con todas las dificultades, se ha mantenido un proyecto con metas más comunes, que yo entiendo en dos etapas. Primero, una preocupación más cultural por recuperar la historia oral de las comunidades...

CL: ¿Esta primera etapa es en los 80?

GZ: No, más bien en los 90, retomando ciertos aspectos del cine colaborativo, se dan todas estas transformaciones importantes en Bolivia. Son transformaciones políticas donde la presencia de los indígenas es mucho más fuerte en la vida nacional, especialmente en la preparación de la Asamblea Constituyente y el gobierno de Evo Morales. El trabajo del Plan Nacional Indígena originario da un giro y se enfoca mucha más en el tema político. Es interesante porque se enfocan en temas de género, de tierra y territorio, de recursos naturales y todo eso. En Bolivia se da la particularidad de que ya no son directores sino responsables, porque la autoría siempre es colectiva...

CL: ¿No hay más documental?

GZ: Curiosamente es un país donde hay más trabajo de ficción. Pero la ficción es un recurso para recrear la realidad de forma más veraz e imaginar más futuros comunes. Ahí se da mucha negociación para encontrar esos futuros comunes pero a través de la ficción, que a mí me parece fascinante también.

CL: Vamos cerrando, quiero agradecerle y agradecer a Jenny Jaramillo y continuar la próxima vez que vengas.

GZ: Sí, sería muy bueno invitar a la gente que está haciendo y que tiene la experiencia directa...

