

“Mujeres mayas de la península de Yucatán en el cine. Políticas de representación y descentralización cinematográfica”

Sofía Castillo Galindo

Introducción

El cine, como un medio estrechamente vinculado a los procesos sociales, influye en los procesos de redefinición cultural y de las identidades. Aleksandra Jablonksa nos recuerda que las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella, es decir, a partir de cómo nos representan “otros”, y del proceso de autorrepresentación (2017, 223). La gradual expansión de la práctica del quehacer cinematográfico que sucede desde la última década en México supone una amplificación de posibilidades para rehacer los imaginarios sobre las identidades y las culturas. La pluriculturalidad que distingue al país ha sido una cuestión compleja y permanente para los procesos de conformación del Estado, misma que hunde sus raíces en la historia colonial del país. A lo largo del tiempo, esta cuestión ha sido moldeada por numerosos factores políticos, sociales y culturales, siendo las manifestaciones visuales, audiovisuales, artísticas y narrativas, lugares de reivindicación constante. Bajo este contexto, las localidades y la diversidad cultural, se presentan con una agencia cada vez más fuerte y consolidada para construir sus narrativas propias, redefinir las formas del quehacer y ver cine e imaginar-representar su propio paisaje cultural e identitario.

Actualmente, las políticas del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) están enfocadas en descentralizar el cine y subsanar las desigualdades sociales, mismas que se extienden también al ámbito cinematográfico. Esta búsqueda institucional toma en cuenta la pluriculturalidad, como la existencia de “otras” muchas miradas y las diversas formas de hacer, ver y distribuir cine. El llevar a cabo una política nacional de inclusión en la cinematografía no se libra de la generalización de algunos aspectos como las ideas que confluyen sobre el cine, las estéticas y las narrativas. Lo anterior conlleva a un reacomodo de la visualidad, entendiendo a ésta como un régimen que distingue lo que una sociedad -deja ver- y -esconde- sobre sí misma. En este reacomodo, que prioriza reconocer a los grupos que han sido históricamente marginalizados, las políticas de representación recaen en un acto de procurar la “buena representación”; una representación digna que no acreciente las desigualdades, sino más bien que sea incluyente y propositiva. Lo anterior nos presenta nuevos dilemas en torno a los procesos de definición de las identidades, como una diversidad de escenarios donde se reacomodan las diferencias de poder.

En el marco de la expansión del quehacer cinematográfico y los procesos de apropiación tecnológica, se encuentran las autorepresentaciones cinematográficas hechas por grupos que han sido históricamente invisibilizados, objetivizados y/o marginalizados. Para Gabriela Zamorano (2005) más allá de dar por hecho y asumir que estas autorrepresentaciones se posicionan en disputa como una contranarrativa con los regímenes mediáticos y del Estado, la autora nos invita a analizarlas desde su complejidad. Dicha

aproximación, implica dar atención a cómo sucede una negociación con la visualidad institucionalizada, tomando en cuenta que las autorrepresentaciones están en un proceso dialógico con los imaginarios ya contruidos sobre las propias identidades y con las políticas del Estado que priorizan a estas miradas. Lo anterior, nos propone abrir el campo de análisis y tomar en cuenta diversos aspectos como: los circuitos de cine y la existencia de públicos específicos, las formas en cómo se expresa el discurso de inclusión y pluriculturalidad, los contextos particulares desde dónde se enuncia, los lugares o contextos dónde tiene sentido y significado, así como el flujo de imaginarios existentes sobre la identidad que se representa, mismo que sucede entre escalas (global, nacional y local).

Para ahondar sobre cómo suceden los procesos dialógicos y cómo se expresan las complejidades que envuelven al acto de la autorepresentación cinematográfica, tomo como caso el de la identidad de la mujer maya-yucateca. La dialéctica que sucede entre escalas, los discursos distinguibles y los imaginarios contruidos, así como también algunos dilemas que se han presentado en el cine local, donde la mujer maya protagoniza. Al final, hago un acercamiento al cine de Yaremi Chan, mujer maya de Seybaplaya (Campeche), para comprender cómo opera la autorepresentación desde su experiencia y propia identidad.

El cine hecho por mujeres “indígenas” en México

El escenario cada vez más expandido y diverso en cuanto al quehacer cinematográfico en México ha sido un proceso gradual y multifactorial. En la década de los setenta, este escenario encuentra un punto de inflexión importante, cuando diversos modelos de representación institucional comenzaron a ser cuestionados, entre ellos justamente los de género y los de los pueblos originarios. La historia oficial reconoce la experiencia del Primer Taller de Cine Indígena como el primer ejercicio que sacudió las formas en cómo la identidad “indígena” y en general las comunidades originarias habían sido representadas, siempre desde una mirada objetivante que caminaba acorde a los procesos de unificación nacional. Por un lado, dominaba la imagen de “lo indígena”, como un rastro de un pasado prehispánico común, y por otro, se promovía la imagen de los pueblos originarios como atrasados en los procesos de modernización.

En noviembre de 1985 se llevó a cabo en San Mateo del Mar (Oaxaca) el Primer Taller de Cine Indígena, propuesta que presentó el cineasta Luis Lupone al Instituto Nacional Indigenista (INI) la cual estuvo inspirada en el cine directo de Jean Rouch y la escuela de los Atelier Varan. En el taller participaron Teófila y Elvira Palafox, Justina y Guadalupe Escandón, Juana Canseco y Timotea Michelín, un grupo de mujeres tejedoras ikood. En ese entonces el cine hecho por mujeres seguía siendo algo nuevo y el cine hecho por mujeres “indígenas” era algo atípico, por lo que podemos considerar que estas mujeres fueron parte de una generación de ruptura. La doble construcción de la mirada, como mujer y como ikood, tuvo lugar en las tres producciones realizadas durante este taller: *Angoch tonomb* o *Una boda antigua* y *Teat Monteok* o *El cuento del Dios Rayo*, realizados por Elvira (cámara), Guadalupe (sonido) y Timotea (asesoría e interpretación), así

como *Leaw amangoch tinden nop ikoods* o *La vida de una familia ikoods*, realizado por Teófila (cámara), Justina (sonido) y Juana (cámara).

Hay varios aspectos que vale la pena mencionar sobre cómo este ejercicio y las autorepresentaciones producidas marcaron un punto de inflexión tanto para las mujeres, para las políticas nacionales como para las representaciones construidas sobre “lo indígena”. Teófila Palafox en algunas entrevistas ha compartido su orgullo por la producción, señalando que el valor de ésta recae en el sentido de guardar una memoria para su pueblo. El papel que vivieron como cineastas fue transgresor en cuanto a los roles de género, pues Teófila comenta que en San Mateo del Mar se rumoraba que “las mujeres no deberían estar tomando fotos y mucho menos haciendo una película” (Encuentro virtual “Tejer la mirada”, 2021). Por otro lado, este papel intercedió en su condición de mujer, pues les permitió tener acceso a lugares no permitidos para las mujeres, como el momento de la pesca, la laguna y las canoas. Lo anterior da cuenta de cómo el “ser cineasta” se traspasó a un ámbito personal pero también colectivo sobre los roles de género. En cuanto a las políticas nacionales, el taller marcó un giro a las políticas asistencialistas e integracionistas del INI, las cuales representaban a los pueblos indígenas desde una voz en tercera persona, siempre posicionada en desbalance de poder, hablando sobre ellos y no desde ellos.

Una de las utopías detrás de este taller y que Luis Lupone comparte (Encuentro virtual “Tejer la mirada”, 2021), era la de imaginar un futuro de soberanía audiovisual para los pueblos originarios. Es decir, que los mismos pueblos fueran autores y consumidores de sus propias representaciones. Este posicionamiento puede tener diversas lecturas, sin tomar en cuenta que el escenario choca con la propia naturaleza de reproducción que distingue a los medios de comunicación, entre ellos el cine y la imagen, como parte de las lógicas de una realidad globalizada. En esencia, este posicionamiento reconoce que las representaciones propias son propicias para el desarrollo de los pueblos y que los medios de comunicación masivos son una amenaza, por crear y esparcir representaciones equivocadas y desfavorables para ellos. Por otro lado, asume que no conviene que los pueblos originarios formen parte de las dinámicas globales/capitalistas/de la modernidad y que la autonomía y el aislamiento de estas dinámicas es la forma de resistir a los esquemas dominantes y, por lo tanto, la vía para asegurar la permanencia cultural. Esta visión, de proteccionismo cultural planteada desde fuera de las comunidades, puede ser problemática en términos de esencializar y objetivizar a la propia cultura, pues articula una idea de conservación de ellas, cómo si las culturas estuvieran completamente aisladas y éstas permanecieran estáticas. Actualmente, la búsqueda por la autonomía persiste en numerosos movimientos indígenas (y no indígenas) con perspectiva culturalista, como una pugna por sus derechos y la libre autodeterminación de los pueblos. En cuanto al ejercicio de autorepresentación cinematográfica hecha por “indígenas”, frecuentemente se enmarca discursivamente desde esta visión un tanto generalista, como una señal de resistencia y pugna por la imagen y la propia representación.

El Primer Taller de Cine Indígena fue un ejercicio pionero (por lo menos en el registro institucional) para los cines hechos de manera colectiva que se practican con otras lógicas de producción y que toman en cuenta otras narrativas y otras miradas distintas a las de los cines comerciales/dominantes. Paulatinamente diversas iniciativas comenzaron a surgir a lo largo del país, acompañadas también de un proceso gradual de adopción tecnológica. La idea de reestructurar el acto cinematográfico, específicamente la de revertir el acto de representación sobre las alteridades se presenta en corrientes como el cinema verité, el cine comunitario y colaborativo, el cine participativo, el llamado cine indígena, el cine de “lo directamente vivido” y el cine vivo. Estas corrientes, subvierten el esquema dominante en el quehacer cinematográfico, no significando que se necesariamente se resistan a las políticas actuales o a que no reproduzcan imaginarios contruidos desde otros lugares.

La reciente búsqueda por la descentralización cinematográfica por parte de la política nacional da cuenta de estas experiencias que llevan más de treinta años practicándose y consolidándose, así como también de las escenas locales y regionales que con el tiempo se han fortalecido y ahora tienen mayor presencia. En cuanto a las estadísticas nacionales sobre el estado de la cinematografía, el cine hecho por mujeres ha sido considerado desde hace más de diez años, sin embargo, es hasta el 2021 que el Imcine toma en cuenta categorías que antes no consideraba como las producciones de cine comunitario, de cine regional, las películas para las identidades diversas y de discapacidad, el cine hecho por “miradas nuevas y emergentes”, y el cine indígena y afrodescendiente. A pesar de que no existe (aún) una estadística precisa sobre el cine hecho por mujeres “indígenas”, en los últimos años ha habido numerosos encuentros, foros y espacios de exhibición para las mujeres y sus producciones, que año con año están más presentes en el paisaje cinematográfico.

Dolores Santiz, tsotsil, de Chamula (Chiapas), María Sojob, tsotsil originaria de Chenalhó (Chiapas), Dinazar Urbina Mata, ñuu savi originaria de Villa de Tultepec (Oaxaca), Ángeles Cruz, ñuu savi, de Tlaxiaco (Oaxaca), Ingrid Eunice Fabian, zapoteca originaria de Oaxaca, Luna Martínez Andrade, zapoteca de Guelatao de Juárez (Oaxaca), Yolanda Cruz, chatina de San Juan Quiahije (Oaxaca), Selene Galindo, o'dam, de Tepehuan del Sur (Durango), Magdabela Cacari, purhépecha originaria de Nurio (Michoacán), María Candelaria Palma, afroindígena originaria de Guerrero, Iris Villalpando, yoreme originaria de Jahuara II (Sinaloa) y Yaremi Chan, maya, de Seybaplaya (Campeche), son algunas mujeres “indígenas” que en los últimos años han estado activas en la producción de cine en México. Sus miradas, narrativas, formas de producir y concebir el cine, aportan perspectivas interesantes que suman a la diversidad de cines y la misma complejidad que involucra el acto de autorepresentar.

Para Becerril (2015, 32), es importante no dejar a un lado el espacio donde el cine hecho por “indígenas” cobra sentido, ya que estas producciones son y siguen siendo en la mayoría de los casos, valoradas, evaluadas, clasificadas y premiadas en festivales de cine o espacios académicos, por etnógrafos, antropólogos y cineastas. Por lo anterior, vale la pena

señalar que las producciones creadas por mujeres “indígenas” no solamente deben ser vistas como un instrumento de resistencia o de defensa en términos de identidad por el solo hecho de existir, sino también como una compleja práctica política puede navegar en contradicciones y ambigüedades. Gabriela Zamorano (2005) hace un llamado para diluir los límites entre lo que se ha concebido como cine y medios indígenas para entender el proyecto de representación alternativa no solo como una exitosa experiencia de resistencia cultural de autorepresentación a favor de grupos históricamente marginados, sino como una práctica política inmersa en complejas relaciones de poder.

Por otro lado, Rancière (2009), quien complejiza la manera de pensar “lo político” desde la estética, se refiere a que una situación social no es suficiente para que sea un acto político. Lo “político” para Rancière, recae en la manera en la que se construye, en el proceso de moldeamiento, pues es ante todo “una configuración de un espacio específico”. A esto, el autor le llama *un reparto de lo sensible*, como una manera propia de hacer, de ordenar y expresar así otra relación con el mundo. Para el caso del cine hecho por mujeres “indígenas”, se trata entonces de dar atención no solamente a los temas que abordan sus producciones, sino al moldeamiento que sucede en su propuesta. Las formas particulares de percibir y relacionarse con el mundo traspasadas al lenguaje audiovisual, y sus formas de acercamiento -desde y con- lo representado.

Sin duda, los procesos de apropiación y adaptación de tecnologías en la comunicación diversifican la manera en la que imaginamos y compartimos el mundo, sin embargo, la aproximación hacia las autorepresentaciones de mujeres “indígenas” (y en general de la diversidad cultural), no deben limitarse únicamente a un acto contextual de derechos y soberanía, sino también adentrarse a la manera en cómo se expresan las miradas desde toda su complejidad visual-estética-identitaria, sobre cómo dialogan con los discursos y los imaginarios ya construidos y cómo se entretienen con los espacios donde tienen sentido y significado.

Diálogos que envuelven a la representación de las mujeres maya-yucatecas

Algo que distingue a los “otros cines”, como aquellos cines que no siguen el modelo industrial/comercial, que son independientes y por lo general son pequeñas y medianas producciones, es que el proceso de realización toma un lugar importante y activo, incluso a veces más relevante que el propio producto. El llamado a dar atención a los procesos y lógicas de producción, pone en foco los aspectos éticos que envuelven a la práctica. El cómo se establecen las relaciones entre el equipo realizador, cómo se posiciona la cámara y cómo se llevan a cabo los acuerdos y la participación con/de las personas representadas, es resultado de procesos de adaptación de la práctica cuando se trabaja con los contextos cercanos y propios. Lo anterior, ha derivado en una necesidad de replantear las formas de producción, alejadas de las lógicas y formas del cine industrial. Sobre esta cuestión, la diversidad de los “otros” cines, entre ellos el cine hecho por mujeres “indígenas”, han

aportado al debate muchas cuestiones sobre el aspecto ético de las formas de producción cinematográfica que merecen ser reconocidas.

En Yucatán, la comunidad de cine local debate los casos más cercanos para distinguir lo que envuelve a las “buenas” o “malas” prácticas. Los distintos puntos de vista muchas veces chocan, situación que llega a dividir a la misma comunidad de acuerdo a sus valores y formas de percibir la misma práctica de cine. En lo que recae al concepto de “buenas prácticas” de cine, se ha hablado sobre formas de producción basadas en el respeto que no sean extractivistas, que se hagan desde un interés compartido y no utilitario (que mercantilice la cultura para intereses ajenos a ella), que se lleve a cabo desde un consentimiento informado y justo con las personas representadas, abriendo la posibilidad para integrarlas en la toma de decisiones sobre la película y que sea una práctica libre de violencias y discriminaciones de cualquier tipo (libre de explotación laboral, acosos sexuales, discriminaciones, etc.). La ética, entonces, desde estos “otros cines” abarca no solo la búsqueda de una representación adecuada para las identidades, sino de procesos de producción que se sostengan desde el respeto, la empatía y la solidaridad como valores humanos, pero sobre todo, comunitarios.

Para ahondar sobre el acto de la representación (y las autorepresentaciones), es importante tomar en cuenta los discursos, las relaciones de poder y los imaginarios construidos con los que se dialoga desde el contexto donde se crean.

En el caso del estado de Yucatán, por ejemplo, podemos distinguir como identidades propias la identidad yucateca y la identidad maya-yucateca. Estas identidades protagonizan el paisaje mediático que sostiene al regionalismo, volviéndose parte de aquello que distingue a la región. Así como “lo indígena” ha sido esencial para la construcción que da sentido y define “lo mexicano”, para el caso de “lo yucateco” vendría a ser la identidad maya. Siguiendo a Eugenia Iturriaga (2019, 36), “la fuerte identidad yucateca se ha construido sobre la base de elementos culturales mayas, pero marcando su distancia respecto al pueblo maya contemporáneo, a quien racializa, segrega y discrimina de muy diversas maneras”.

Reconocer el nacionalismo y regionalismo, como fuerzas discursivas dominantes en los procesos de transformación identitaria, así como las desigualdades sociales y el racismo que se tienen lugar en las relaciones cotidianas, son un paso necesario para atender a las representaciones y autorepresentaciones cinematográficas desde su propio contexto. Desde esta construcción sobre “lo regional”, se encuentra la figura del “maya permitido”, la cual se refiere a una construcción identitaria conveniente creada por el regionalismo yucateco, que a su vez está en dialéctica con la ideología del indigenismo, misma que perpetua las formas de dominación (Castells, 2016, 59).

Para Ana Duarte (2008, 56), el mundo académico ha contribuido fuertemente a crear representaciones encajadas de “los mayas”, suponiendo que “los mayas están únicamente en espacios rurales, tienen una forma particular de gobierno, prácticas, ceremonias y rituales propios”. Por otro lado, el turismo, como un fenómeno que acompaña a la propia globalización, ha tenido fuerte influencia en moldear las representaciones permitidas sobre

la identidad maya. La península de Yucatán es una región importante de turismo internacional y por ello, el diálogo con los estereotipos más esencialistas y generalizantes se torna presente. Alicia Castellanos (2001, 173) llama a los lugares turísticos “espacios de contacto”, pues en ellos suceden interacciones y redefiniciones constantes sobre las representaciones, imaginarios y comportamientos sobre “lo debido” y lo permitido.

El papel de los medios de comunicación y las artes también ha sido esencial en los procesos de transformación sobre la propia identidad maya. La lengua maya está cada vez más presente en ellos, y se hace notar frecuentemente en las producciones de cine. Es distinguible cómo la lengua maya, a pesar de las cifras nacionales expongan un decrecimiento en el número de hablantes, ha ganado reconocimiento social, y por lo tanto, ha perdido estigmas. Sobre esto, podemos preguntarnos cómo opera la revalorización lingüística, pues por un lado, el uso de la lengua maya está encaminado desde un autoreconocimiento de la propia identidad, pero por otro lado, también existe desde un lugar de instrumentalización sobre la cultura para complacer a la mirada turística, desde una lógica utilitaria y exotizadora. Para Yazmín Novelo (*Maaya Ko'olelo'ob*, 2020) “una lengua está viva no sólo porque se habla, sino porque tiene cuerpo, tiene fuerza, fuerza que le dan los que la hablan”. La lengua maya, entonces, “se escucha diferente” dependiendo del emisor y del contexto.

En resumen, las representaciones cinematográficas sobre “lo maya”, desde la región peninsular, específicamente Yucatán, dialogan de manera contextual con diversos discursos e imaginarios; con los discursos permitidos sobre la identidad “indígena”, con una realidad atravesada por una notable desigualdad social, con los imaginarios derivados de la “fama” global que ha tenido la cultura maya, el folclorismo, la exotización, la romantización, la glorificación del pasado prehispánico, con los discursos que distinguen la lucha “indígena” en defensa por el territorio, los procesos de reconocimiento pluricultural, lingüístico y étnico, y la insistente fuerza regionalista de los estados por remarcar “lo tradicional”, “lo auténtico”, “lo local”, y/o “las raíces” de la identidad regional.

Lo anterior nos brinda un marco amplio para distinguir desde dónde se construyen las representaciones -desde y sobre- las mujeres mayas. No es suficiente, entonces, asumir que las representaciones y autorepresentaciones sobre la identidad transitan sobre un reconocimiento como acto político, sino también es preciso atender el *cómo* se crean, desde dónde se crean y con qué intencionalidad se crean, tomando en cuenta también los lugares donde encuentran sentido y significado y su manera de dialogar con los estereotipos e imaginarios ya construidos.

En el cine hecho en la península, específicamente en Yucatán, la identidad de la mujer maya está presente de manera frecuente en las producciones. Su protagonismo ha sido representado como la mujer que da y sostiene vida, la que viste hipil y vive en el área rural, la mujer que sostiene a su familia desde el cuidado y la alimentación, la que guarda memoria de sus ancestras, la mujer que contempla, que es plausible y alegre, la mujer fuerte que resiste a las barreras sociales y culturales, la que es guardiana y tiene un amplio

conocimiento sobre las plantas y el territorio y como la mujer aguerrida que defiende el territorio y aboga por los derechos comunes.

Las formas de producción importan. Caso de: “¿Qué les pasó a las abejas?”

¿Qué les pasó a las abejas? (2018, Dir. Adriana Otero y Robin Canul), es probablemente el documental hecho en la península que ha tenido mayor proyección y reconocimiento público en los últimos años. La película retrata la lucha de comunidades mayas en Campeche por la defensa de su territorio frente a la agroindustria y denuncia el uso intensificado de agroquímicos y el desmonte de selvas, como actividades que ponen en riesgo la vida. Este documental es protagonizado por dos personas, una de ellas Leydy Pech, mujer maya apicultora y activista ambiental (ganadora del premio Goldman) de Hopelchén que ha estado al frente de la lucha por más de veinte años, cuando la empresa transnacional Monsanto comenzó a instalar parcelas de cultivo de soya transgénica en Campeche.

Hacer una película para retratar la lucha parecía una buena idea para todas las personas involucradas, pues así se podría amplificar el caso, llevarlo a la corte, buscar un cambio en el ámbito legislativo y esparcir la voz de las injusticias y afectaciones a la salud que implican las prácticas agroindustriales y su supuesto “desarrollo”. La representación de Leydy, como mujer maya al frente de un movimiento popular, es digna de reconocerse. En una reciente conferencia de TEDx (publicada el 8 de marzo de 2023), Leydy Pech expone que el primer reto que se le presentó fue el no cumplir con los roles de género y las expectativas sociales/culturales sobre las mujeres existentes en su comunidad. Posteriormente, comparte que el no hablar bien español, tener piel morena, una identidad propia, vivir en un pueblo y no contar con un título universitario, significó una barrera con la que tuvo que transitar por mucho tiempo.

Fue en su trabajo como apicultora donde ella encontró el sentido de comunidad vinculado a su propia experiencia de ser mujer activista defensora del territorio.

Ver a mis abejitas cómo trabajan, ver cómo cuidan el panal... entendí que ninguna es más y ninguna es menos. Todas son importantes, porque las abejas hacen un trabajo de manera organizada. Aunque no se les reconozca el trabajo y la aportación que hacen en la vida, lo siguen haciendo. Leydy Pech en conferencia Tedx.

Para Leydy, “las mujeres somos como las abejas: trabajadoras, organizadas, protectoras, somos guardianas de la vida”. La descripción que hace Leydy sobre las mujeres se traduce a su propia representación en el documental *¿Qué les pasó a las abejas?*.

La película finalmente logra su cometido, de sensibilizar y concientizar a la audiencia frente a la problemática, así como de reconocer la lucha de los pueblos y las mujeres que defienden a la vida y el territorio. La desdicha de la película viene en *cómo* se llevó a cabo el momento de la distribución, pues hubo una falta por parte de la casa productora Abejas Cine al no mencionar ni consensuar los fines empresariales de comercializar la película con las personas involucradas, en este caso El Colectivo Maya de Los Chenes (liderado por Leydy Pech). Como respuesta hacia las condiciones y restricciones, como la propia imposibilidad de compartir la propia película, el Colectivo hizo un comunicado público para deslindarse de la productora y advertir sobre las prácticas de extractivismo y de apropiación detrás de la producción de este documental. De igual manera, el equipo de producción (a excepción de la directora) se deslindaron de la productora y denunciaron las malas prácticas cinematográficas.

Es un infortunio y una paradoja que una producción de cine que expone y denuncia las prácticas agroindustriales desde su lado más crudo, posicionando como protagonista a una mujer maya que se ha enfrentado a múltiples barreras sociales, reproduzca las mismas lógicas capitalistas de extractivismo y utilitarismo para capitalizar con ella sin tomar en consideración a las personas representadas, limitándolas sobre el uso de su propia imagen. Si algo podemos rescatar sobre lo acontecido, es que el caso suscitó debates y una reflexión importante a nivel nacional sobre cómo se llevan a cabo las prácticas de documental, cómo suceden los acuerdos con las comunidades, grupos y personas representadas, cómo operan los circuitos consolidados de exhibición y distribución y sobre la propiedad de las películas (para el caso del cine documental), lo cual ha llevado a repensar las prácticas del quehacer cinematográfico y la importancia que tiene el mantener una relación de colaboración y transparencia para establecer acuerdos justos.

Desde un discurso que reconoce la importancia de llevar a cabo prácticas más horizontales y libres de violencia, Luna Martínez Andrade (Luna Marán), cineasta zapoteca y formadora de cineastas, promueve las formas comunitarias en el quehacer cinematográfico como lógicas coherentes a los propios cuerpos, contextos y realidades sociales de estas geografías. Las formas comunitarias abren paso al consenso, a la escucha y a la participación activa, misma que logra tejer vínculos entre las personas involucradas y con las propias representaciones. Se vuelve notorio en este sentido, como muchas mujeres “indígenas” que son cineastas, articulan su experiencia identitaria y procuran dar atención al proceso de producción para reacomodar las formas del quehacer, dejando a un lado las formas verticales, autoritarias y violentas que existen en el medio cinematográfico.

En los foros y espacios donde han sido invitadas a compartir sobre su experiencia, constantemente se ahonda sobre estas cuestiones. Lo anterior significa, como “lo político” en sus cines tiene lugar en el quehacer, a ese moldeamiento al que se refiere Rancière y al cuidado que expone Leydy, como una pauta dinámica de creación desde otros lugares más cercanos a su propia experiencia de ser y reconocerse como mujeres indígenas.

El cine de Yaremi Chan

Yaremi Chan nació en Seybaplaya, Campeche, en el año de 1996. Hasta ahora, es la única mujer maya de la península de Yucatán que se asume como cineasta desde su oficio. Estudió teatro en la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY), aunque su afición desde pequeña era la fotografía y el cine. Durante la carrera encontró la manera de integrar a estas últimas a partir del teatro documental, donde comenzó un trabajo formal de exploración, hibridación, reafirmación y expresión. En los tiempos de encierro durante la pandemia, Yaremi regresó a su pueblo donde comenzó a experimentar con la cámara y su propia representación delante de ella. Después, se trasladó a su espacio familiar, acercándose a grabar a su madre en la preparación de alimentos y el andar de su abuela. Pasar tiempo en su casa, con su familia y en su pueblo durante este periodo, fue fundamental para ella. El tiempo familiar le despertó una reconexión con su propio contexto de origen, y a partir de esto, se despertó el interés por escuchar las historias cercanas y apreciar la vida cotidiana.

Indagar sobre su memoria familiar y reconocerse como mujer maya, ha sido un proceso íntimo de varios años que la ha reposicionado frente al mundo. Yaremi transitó de una invisibilización a un orgullo, de un rechazo a una aceptación, de una negación a un reconocimiento. Aprendió la lengua maya para hacer honor a su identidad, la cual se diluía generación tras generación por causa del racismo sistémico. Al principio su familia se sorprendía y no creía que ella pudiera hacer cine. Ahora, su mamá le aporta ideas y le sugiere locaciones y perspectivas para sus tomas. Cuando habla sobre su identidad maya lo habla desde un lugar que retumba y que remueve, sembrado el tono siempre desde un presente orgullo aunque le queden algunas cicatrices, como el hecho de haber perdido a su bisabuela y nunca haberle preguntado cosas sobre la familia y su memoria.

El cine de Yaremi es un cine que dialoga con las técnicas de teatro, que encuentra su raíz y sentido en los procesos colectivos y se guía por las sensorialidades que tienen lugar en el cuerpo-territorio. Uno de sus primeros trabajos es la serie *Maya Ko'olelo'ob* (2020), una serie de autoretrato documental de tres mujeres mayas que parten de un ejercicio de poetizar su propia biografía.

*“Es el color de la tierra, mi piel,
Negro es mi pelo porque así es el de mis ancestros,
Creo que soy como la hierba, el monte,
Soy pequeña porque en medio del monte, no soy nadie.”*
Yamili Chan / *Maya Ko'olelo'ob*

*“Ellos sembraron la semilla, la semilla de mi vida.
Y ahora, es un gran árbol en mi corazón”*
Soco Loaeza / *Maya Ko'olelo'ob*

*“Soy parte de diversos relatos,
soy feminista, soy maya, soy mujer.
También soy carne, soy huesos,
pero también soy espíritu, soy alma”.*

La autorrepresentación se expresa como una manifestación de una toma de postura sobre la identidad y la autopercepción, que resulta ser propia y compartida. En *Maya Ko'olelo'ob* todo comienza a tener sentido cuando Yaremi muestra el primer corte a las tres mujeres y recibe su retroalimentación. Entre lagrimas, Soco comparte que durante mucho tiempo en su mente se instauró la creencia de que su trabajo era un *chan* trabajo (trabajo pequeño), pues consideraba que no era importante para otras personas. El pensamiento y sentir de Soco era compartido con las otras mujeres, lo cual fortaleció el vínculo entre las mujeres y un empoderamiento a partir de ver su propia representación. La intención de Yaremi se cumplió en esta serie, pues ella quería hacer una representación pensando en lo que a “la Yaremi de niña” le hubiera gustado ver; una representación propositiva de mujeres mayas en donde ella se pudiera ver reflejada e inspirada.

Cuando se trata de documental, Yaremi procura la colaboración de las/los protagonistas en el guion, pues para ella es una manera de romper con las estructuras colonialistas y patriarcales convencionales del teatro y el cine. La necesidad por deconstruir el cine deviene de cuestionar las propias estructuras de poder. “No podemos aspirar a hacer un cine que históricamente nos ha sometido”. Yaremi reconoce que la cámara es una herramienta de poder, y sobre esto, ella entonces se cuestiona cómo hacer uso del mismo. Una de las respuestas se expresa en su modo de hacer, el cual es de forma colaborativa y comunitaria, tomando en cuenta tanto a las personas que se involucran detrás de la cámara como delante de ella.

Con el tiempo, Yaremi ha encontrado a un equipo de trabajo con el que le gusta crear, pues siente una afinidad de pensamiento con las personas y un entendimiento compartido de las dinámicas *de hacer* desde lo comunitario. Una de sus producciones más recientes es *Ixchil Xi'iw* (2021), una videodanza en donde ella dirige y participa como bailarina junto con Giovanna Triana. La idea de *Ixchil Xi'iw* surge después de que una maestra de danza les señalara que su cuerpo no era apto para bailar, por su peso. Como respuesta a la maestra, ellas trabajaron la idea de crear esta videodanza. La producción profundiza el vínculo de hermandad y sororidad entre las bailarinas. Como espectadora, desde mi contexto y como mujer, puedo decir que el campo sensorial se explora en su totalidad al punto de llegar a envolvernos y conmovernos emotivamente. La manera en cómo logra llegar tan profundo desde lo sensorial se justifica cuando Yaremi comparte sobre el proceso.

Durante la grabación de *Ixchil Xi'iw*, su instrucción como directora remarcaba fuertemente a lo que sentía y quería provocar, haciendo analogías a veces sinestésicas como crear “un sonido que abrazara”. Las dinámicas de creación eran abiertas, permitiendo que el equipo productor aportara desde su propia interpretación, sensibilidad y conocimiento. Otra cualidad es el ingenio y la espontaneidad, la cual permanecen presentes en sus producciones. Cuando Yaremi se propone tener alguna toma o perspectiva y no cuenta con el equipo profesional, recurre al ingenio, adaptándose al entorno y adaptando el entorno a

ella. Esta cualidad, Yaremi la distingue como algo común de los “otros” cines y del contexto latinoamericano.

Por las dinámicas y formas de producción, así como por la autorepresentación que ofrecen sus producciones desde el ámbito identitario, ella nombre a su cine un cine vivo que dialoga con la realidad del territorio. Yaremi considera que el cine debe ser viable, abierto, disponible y adaptable. Esto, la ha posicionado al margen del gremio cinematográfico en la ciudad donde circunda un egocentrismo, se prioriza constantemente la cuestión técnica y calidad de la imagen y donde se reproducen muchas violencias como el racismo, sexismo y clasismo. Para ella, es importante siempre mantener un proceso de autoreflexión y autocrítica para lograr trazar su camino, siempre considerando el cómo negociar con los circuitos e imaginarios ya contruidos, tanto de la práctica de cine como de y sobre la identidad maya. Su cine, en resumen, resulta una cura para esas cicatrices, históricas y familiares, que habitan los cuerpos y territorios de la identidad maya, una poesía que inspira a otras mujeres mayas y un trabajo siempre dinámico, que inspira la renovación y adaptación de la práctica del cine desde y hacia sus propios contextos.

Reflexiones finales

La expansión del quehacer cinematográfico en México ha sido un proceso gradual de apropiación y también un proyecto del Estado para reconocer a la pluriculturalidad del país, vista ésta como una ventana hacia otras miradas y otras narrativas. La actual política de descentralización procura fomentar el cine fuera de las estructuras ya consolidadas, lo cual sugiere pensar en una mayor agencia de las localidades y las identidades, así como una ampliación en las formas de mirar y ser mirados, representar y autorepresentarnos. La institucionalización del cine implica al mismo tiempo el establecimiento de un régimen sobre lo visual, es decir, representaciones permitidas y no permitidas, que cuando se habla de pluriculturalidad, se dirige hacia un ámbito de la representación digna y éticamente correcta.

Cuando hablamos sobre autorepresentaciones, no basta con asumir previamente a que éstas rechazan o subvierten los discursos sobre las identidades. El acto de autorepresentar involucra un diálogo con los imaginarios y discursos ya contruidos, mismos que tienen un lugar de sentido y significado contextual. En el caso de la mujer maya, su autorepresentación entra en diálogo con los discursos permitidos sobre la identidad “indígena”, con una realidad atravesada por una notable desigualdad social, con los imaginarios derivados de la “fama” global que ha tenido la cultura maya, el folcklorismo, la exotización, la romantización, la glorificación del pasado prehispánico, los discursos que distinguen la lucha “ indígena” en defensa por el territorio, los procesos de reconocimiento pluricultural, lingüístico y étnico, y la insistente fuerza regionalista por remarcar “lo tradicional”, “lo auténtico”, “lo local”, y/o “las raíces” de la identidad yucateca-maya/maya-yucateca.

El cine incide en los procesos de transformación cultural y de las identidades, siendo las autorepresentaciones una expresión que toma postura sobre la autopercepción desde el campo identitario. Esto significa que no todas las personas con identidad compartida se imaginan igual, se piensan igual, se conciben igual, sin embargo, pueden compartir experiencias desde su identidad. Cuando se traspasan estas experiencias al espacio cinematográfico, adquieren una agencia particular desde el campo sensorial y emocional que es capaz de despertar vínculos colectivos, fortalecer las propias identidades y tejer nuevos procesos de redefinición de las mismas. En este momento, se vuelve importante el momento de exhibición, pues es el espacio donde cobra sentido y significado la autorepresentación.

En el caso del cine hecho por mujeres “indígenas”, tanto el momento de producción, como la manera de autorepresentarse y el momento de exhibición, se presentan como espacios dinámicos donde sucede un moldeamiento que se definen desde su propia experiencia y autopercepción. La identidad de mujer “indígena” constantemente en el imaginario nacional se promueve como una identidad sumisa y vulnerable. Frente a esto, el cine ha resultado ser una herramienta de poder para poder dialogar y revertir muchas estructuras, tanto culturales, sociales, estéticas, mediáticas, políticas e institucionales. Lo anterior sucede de distintas maneras sin necesariamente exponer un discurso directo de rechazo y resistencia hacia las estructuras dominantes. En este cine, el espacio familiar, comunitario e íntimo, los vínculos con el territorio, los encuentros interculturales, los momentos de goce y el cómo se experimenta su feminidad y su cuerpo, son propios actos políticos. Por otro lado, varias cineastas “indígenas” cuestionan las formas tradicionales de hacer cine, sosteniendo que son reproducción del mismo sistema que las ha oprimido. Como respuesta hacia esto, sucede una exploración instintiva, híbrida, ingeniosa y colaborativa que crea sus propia formas auténticas de producción cinematográfica, mismas que nutren a la diversidad de cine.

Bibliografía

Becerril, Alberto (2015). "El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas". *Revista Chilena de Antropología Visual*. (25) pp. 30-49.

Castellanos, Alicia (2001). "Notas para estudiar el racismo hacia los indios de México". En *Papeles de Población* 28: 165-179.

Castells, Antoni (2016). "Cuestionando al "maya permitido": medios, dominación e imaginarios nacionales en la Península de Yucatán" (Ed) Magallanes, Claudia y José Manuel Ramos. *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. UIA, Puebla. Pp.59-90

Duarte, Ana Rosa (2008). "Imaginando a los mayas de hoy: autorrepresentación y política". En *Estudios de Cultura Maya*, 32: 39-62.

García, Lilia y Lourdes Roca (2021). "Últimas pioneras del Súper 8: cine hecho por mujeres ikoots." *Revista de ciencias sociales y humanidades*. UAM, Iztapalapa. (91) pp. 121-146

Iturriaga, Eugenia (2019). "El regionalismo yucateco frente al discurso nacionalista mexicano." *Revista Cultura y Representaciones Sociales*. 13(1) Pp: 16-39

Jablonska, Aleksandra (2017). "La disputa de las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo". *Catedral tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 5(9) pp. 220-252

Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones

Zamorano, Gabriela (2005). "Entre Didjazá y la Zangunga: Iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca." *Liminar. Estudios sociales y humanísticos*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. San Cristobal de las Casas, México. 3(2) Pp. 21-33

Filmografía

Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods)

Dir. Teofila Palafox

1985

https://www.youtube.com/watch?v=VC0b49-y2Bo&t=1s&ab_channel=InstitutoNacionaldelosPueblosInd%C3%ADgenasM%C3%A9xico

Angoch tanomb (Una boda antigua)

Dir. Elvira Palafox

1985

https://www.youtube.com/watch?v=hE0mSEqXVDM&ab_channel=InstitutoNacionaldelosPueblosInd%C3%ADgenasM%C3%A9xico

Teat Monteok: el Cuento del Dios del Rayo

Dir. Elvira Palafox

1985

https://www.youtube.com/watch?v=A13UNVS9bBk&ab_channel=InstitutoNacionaldelosPueblosInd%C3%ADgenasM%C3%A9xico

¿Qué les paso a las abejas?

Dir. Adriana Otero y Robin Canul

2019

<https://www.filminlatino.mx/pelicula/que-les-paso-a-las-abejas?origin=searcher&origin-type=unique>

El cine de Yaremi Chan

Maaya Ko'olelo'ob (2020)

“Loolankil” De: Socorro Loeza Flores

“Óol” De: Yazmín Novelo

“Muuk” De: Yamili Chan Dzul

https://www.youtube.com/watch?v=yJ2k_CpsV70&ab_channel=MaayaKo%27olelo%27ob

Ichil Xiiv (2022)

https://www.youtube.com/watch?v=NKdwupQeRh0&ab_channel=YaremiChanPadilla

Videos consultados

(Tejer la mirada: La experiencia del Primer Taller de Cine Indígena en México. Participan: Lourdes Roca, María Eugenia Tamés, Teófila Palafox, Luis Lupone, Octavio Murillo).

https://www.youtube.com/watch?v=7mJ68ewqV6s&t=201s&ab_channel=LAVUAM-I

Guardianas de la vida | Leydy Pech | TEDxPuertaDeMar

Mar 8, 2023

https://www.youtube.com/watch?v=BBhqOP1yPAQ&ab_channel=TEDxTalks

Pronunciamento del deslinde del Colectivo de Comunidades Mayas de los Chenes
Agosto 16, 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=AVLburUTXyc&t=4s&ab_channel=ColectivodeComunidadesMayasdelosChenes