

Redefinirse a través del cine. Dialécticas en la autorrepresentación de mujeres mayas peninsulares¹

[SOFIA CASTILLO GALINDO²]
Universidad Autónoma de Yucatán
sofiapuntociego@gmail.com

Resumen

En México, el cine hecho por mujeres de pueblos originarios se encuentra cada vez más presente en el paisaje. Aunque no es un fenómeno reciente, sí es uno en constante transformación, estrechamente vinculado a cómo se ha instituido el reconocimiento a la diversidad cultural e identitaria. En este sentido, la activa participación del Estado en promover y apoyar al cine realizado por los pueblos originarios ha implicado también su intervención en la definición de las categorías identitarias. Esta institucionalización sobre las diversidades presenta un escenario complejo que nos invita a cuestionar y reubicar estos cines en el ámbito de “lo político”.

Ante este panorama, la propuesta para atender su complejidad radica en dar atención al acto de representación, como un acto dialógico que ocurre entre distintas fuerzas, discursos e imaginarios que inciden en la definición de las culturas e identidades, así como en las formas del quehacer cinematográfico, los lugares donde estas representaciones adquieren sentido y significado y las experiencias particulares de reivindicación identitaria. A partir del caso de la cineasta maya peninsular Yaremi Chan, se muestra este entretejido para reubicar su cine dentro de “lo político” y expandir esta noción. El *cine vivo* de Yaremi expone el vínculo del medio cinematográfico con el proceso de construcción identitaria, lo que demuestra que el cine es un espacio dinámico, abierto y punto de encuentro en dónde se redefinen las identidades.

Palabras clave: cine, identidad, pueblos originarios, autorrepresentaciones



¹ Artículo recibido: 17 de septiembre de 2024. Aceptado: 29 de enero de 2025.

² Personalmente, valoro mucho la disposición de Yaremi Chan para colaborar en este artículo. Es importante mencionar que fue primordial tener su retroalimentación y aprobación antes de someter este escrito a publicación.

Redefining Through Cinema. Dialectics in the Self-Representation of Maya Peninsular Women

Abstract

In Mexico, cinema made by women from Indigenous communities is becoming increasingly present in the landscape. Although this is not a recent phenomenon, it is one in constant transformation, closely linked to how the recognition of cultural and identity diversity has been established. In this regard, the active participation of the State in promoting and supporting cinema made by Indigenous peoples has also implied its intervention in defining identity categories. This institutionalization of diversities presents a complex scenario that invites us to question and reposition the realm of “the political” in these cinemas.

Given this panorama, the proposal to address its complexity lies in focusing on the act of representation as a dialogical act that occurs with different forces, discourses, and imaginaries that contribute to the definition of cultures and identities, as well as the forms of filmmaking, the spaces of meaning and significance in representations, and the particular experiences of identity vindication. Through the case of the Yucatec Maya filmmaker Yaremi Chan, this interweaving is illustrated to reposition “the political” and expand this notion. Yaremi’s *living cinema* exposes the connection between the cinematographic medium and the process of identity construction, demonstrating that cinema is a dynamic, open space of encounter where identities are redefined.

Keywords: cinema, identity, indigenous communities, self-representations

Redefinir-se através do cinema. Dialécticas na autorrepresentação de mulheres maias peninsulares

Resumo

No México, o cinema feito por mulheres de povos originários está cada vez mais presente. Embora não seja um fenômeno recente, está em constante transformação, estreitamente vinculado ao modo como o reconhecimento da diversidade cultural e identitária tem sido instituído. Nesse sentido, a participação ativa do Estado na promoção e no apoio ao cinema realizado pelos povos originários, a partir da sua intervenção, influenciou na definição das categorias identitárias. Essa institucionalização das diversidades apresenta um cenário complexo que nos convida a questionar e a reposicionar o âmbito do “político” nesses cinemas.

Diante desse panorama, a proposta para abordar sua complexidade reside em dar atenção ao ato de representação como um ato dialógico, que ocorre com diferentes forças, discursos e imaginários que contribuem para a definição das culturas e identidades, assim como para as formas de fazer cinema, os lugares de sentido e significado das representações e as experiências particulares de reivindicação identitária. A partir do caso da cineasta maia peninsular Yaremi Chan, esse entrelaçamento é ilustrado para reposicionar “o político” e expandir essa noção. O *cinema vivo* de Yaremi expõe o vínculo do meio cinematográfico com o processo de construção identitária, demonstrando que o cinema é um espaço dinâmico, aberto e de encontro, onde as identidades são redefinidas.

Palavras-chave: cinema, identidade, povos nativos, autorrepresentações

Introducción

El cine, como un medio estrechamente vinculado a fenómenos sociales, influye en los procesos de redefinición cultural e identitaria. Aleksandra Jablonksa (2017: 223) 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 de cómo nos autorrepresentamos. En México, la gradual expansión del quehacer cinematográfico y la reciente consolidación de escenas de cine locales y regionales amplifican el diálogo *a través y a partir* de la pantalla, además de permitir nuevas alternativas para rehacer los imaginarios de las identidades y las culturas. En este contexto, diversas localidades y sociedades tienen cada vez mayor agencia para crear sus propias narrativas, redefiniendo las maneras de hacer cine y creando nuevos circuitos de exhibición para las representaciones de su propio paisaje.

La búsqueda por descentralizar el cine ha sido tanto iniciativa “de los márgenes” como consecuencia de un proceso gradual de expansión y apropiación tecnológica; así como una iniciativa del Estado para hacer de la cinematografía mexicana, una cinematografía diversa e inclusiva. En esta encrucijada se encuentran las autorrepresentaciones cinematográficas hechas por grupos que han sido históricamente marginalizados, como los pueblos originarios. Esta situación, altera el ámbito de “lo político” en las cinematografías propias de los pueblos, pues la visualidad instituida por el Estado considera a las diversidades culturales como parte de la norma y no la subversión. Para Gabriela Zamorano (2005), no es posible asumir que estas autorrepresentaciones se posicionan como una contranarrativa a los regímenes mediáticos y del Estado; Zamorano nos invita a analizarlas desde su complejidad.

Si bien existen experiencias autogestivas de cine de autorrepresentación de pueblos originarios que han mostrado su influencia en la organización y el fortalecimiento de (y desde) las comunidades, como el caso de la cineasta zapoteca Martha Colmenares Cruz, es innegable que el Estado ha incidido en las formas de reconocimiento a las diversidades al promover políticas y programas para conseguir la descentralización del quehacer cinematográfico, como el Primer Taller de Cine Indígena realizado en Oaxaca. Esto ha generado múltiples dilemas y paradojas en torno al fenómeno de la descentralización, al tiempo que ha alterado la relación opositora entre el Estado con los pueblos originarios.

La coyuntura ética-política que opera bajo los principios de la inclusión e igualdad ha resonado con mayor fuerza en los últimos años, cuestión que en el campo de “lo visual” se expresa como una reforma a la visualidad y el “reparto de lo sensible”; es decir, sobre aquello qué se puede y debe ser visto, las formas en que debe ser narrado y quién tiene derecho a narrar y ser narrado. Esto deja ver una renovación en la representatividad de comunidades como los pueblos originarios y en la operatividad de un régimen que establece “lo que se permite ver” y “lo que se esconde” (Mirzoeff 2011). Lo anterior significa que la participación del Estado para promover las representaciones y autorrepresentaciones de las culturas e identidades que han sido históricamente marginadas, constituye una visualidad (estética y narrativa) que define lo que el Estado considera aceptable y deseable. De esta forma, las narrativas se ciñen a una agenda de corrección política, procurando representaciones que se consideren dignificantes y propositivas. Lo anterior, influye en los procesos creativos donde ocurre una negociación con el propio régimen visual enmarcado por el Estado, volviéndose un momento tanto personal como social para redefinirse a través del cine.

Para atender a la complejidad de los cines *de* y *desde* los pueblos originarios también es necesario acercarse a las experiencias de apropiación tecnológica y de autodefinición a través del cine, así como abrir el campo de análisis y tomar en cuenta distintos aspectos de las producciones como procesos dialógicos. Estos cines son discutibles en el plano de “lo político” por la manera en cómo se modulan frente al régimen visual y la visualidad; por los contextos y las audiencias en donde las autorrepresentaciones tienen (o adquieren) sentido y significado; por cómo se posicionan las representaciones frente a los imaginarios ya contruídos sobre las identidades, y por las formas propias de hacer cine o de distribuirlo.

El cine de la península de Yucatán que converge alrededor de los pueblos originarios tiene a la cultura y a la mujer maya como protagonistas. Queda manifiesta la tensión que existe entre los distintos actores, intereses e imaginarios que están involucrados en estas producciones y su posición frente a “lo político” en dos casos paradigmáticos. Por un lado, el caso de *¿Qué les pasó a las abejas?*, presenta la lucha del Colectivo de comunidades mayas de los Chenes, encabezada por Leydy Pech, para sensibilizar sobre el impacto de la agroindustria en la apicultura local. Este documental derivó en un conflicto de distribución debido a que los objetivos comerciales y los marcos jurídicos de la productora fueron completamente ajenos a los objetivos comunitarios del Colectivo que lo protagoniza. En contraste, está el caso de Yaremi Chan, cineasta de Seybaplaya (Campeche) que crea lo que llama un *cine vivo* al dialogar con su identidad maya, individual y comunitaria, y con la realidad de su territorio, y logra una apropiación independiente de los medios técnicos que la sitúa en otro lugar en el plano de “lo político”.

En este artículo, describo los procesos dialógicos de la redefinición identitaria y la complejidad tanto tecnológica como política de las autorrepresentaciones cinematográficas, especialmente en el caso de Yaremi Chan. Para contextualizar la dialéctica en el acto de la autorrepresentación en el cine de Yaremi, presto atención a las fuerzas de distinto orden que conviven en la península de Yucatán y afectan de manera directa a la construcción de imaginarios, narrativas y estéticas sobre la identidad maya. Además de retomar conversaciones que sostuve con ella en Campeche, durante un encuentro de mujeres en el audiovisual, en marzo del 2023, me enfoco en la entrevista abierta llevada a cabo en abril del 2023, en el barrio de Chen Bech de Mérida, Yucatán, en la que revela y detalla sus perspectivas y experiencias en torno a estos temas.

Resituar lo político

En la actualidad cinematográfica de México coexisten las vías independientes y las institucionales en la producción de cine *de* y *desde* los pueblos originarios. Desde el 2018, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), ha fortalecido su política para atender a la diversidad de culturas e identidades y sus cinematografías. Su estrategia descentralizadora impulsa experiencias de cine comunitario, prioriza a cineastas pertenecientes de pueblos originarios y afrodescendientes, y promueve la redistribución de los recursos para fortalecer las escenas locales y regionales.

Desde hace diez años, las estadísticas del IMCINE reconocen la participación de las mujeres en la cinematografía. Sin embargo, el 2021³ fué el primer año que se

³ Anuario estadístico del IMCINE 2021. Consultar en: <https://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf>

contabilizó por primera vez las producciones de cine comunitario, las producciones clasificadas por región del país, las películas que aportan a la sociedad (con temas que se consideran relevantes), las “miradas nuevas y emergentes” y el “cine indígena” y afrodescendiente. A pesar de que no existe (aún) una estadística específica del *cine hecho por mujeres de pueblos originarios*, en los últimos años ha sido notable su presencia en foros, encuentros y/o espacios de exhibición. Estas mujeres son a su vez realizadoras y protagonistas de diversas producciones.

Dolores Santiz y Liliana K'an, tsotsiles 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 Fabián, 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); Iris Villalpando, yoreme originaria de Jahuara II (Sinaloa); y Yaremi Chan, maya de Seybaplaya (Campeche): son algunas mujeres cineastas que en los últimos años han estado presentes y activas en el ámbito de la producción de cine en México.

Agrupar a las mujeres en una categoría cinematográfica modulada por su identidad *de pueblos originarios* puede actuar como un arma de doble filo. Por un lado, puede empoderar a las mujeres y visibilizar la presencia del cine hecho por mujeres de estos pueblos originarios. Por otro lado, el acto de categorizar puede encasillar a la propia identidad; instituir imaginarios y fundar una visualidad en la expectativa y/o anticipación de la mirada espectadora sobre “lo que se espera ver” de estas representaciones.

Este moldeamiento de las miradas, de carácter estético-narrativo, intervendría a su vez en los procesos de definición de su propia identidad. El escenario se vuelve más complejo pues los apoyos y estímulos operan bajo convocatorias y en un sistema de competencia. Esto hace que las propuestas creativas se amolden, voluntaria o involuntariamente, a ciertas narrativas, estéticas y discursos que engloban a los cines de las diversidades. Lo anterior, no solamente significa mayores oportunidades para quienes han sido relegados de las políticas culturales, sino también una participación mayor del Estado en la definición de quiénes componen estos grupos y categorías.

Los espacios de exhibición del circuito cinematográfico también participan activamente en el moldeamiento de las categorías y las identidades. Para Alberto Becerril (2015:32) es importante considerar los lugares de exhibición en dónde el cine realizado por pueblos originarios adquiere sentido. Estas producciones, en la mayoría de los casos, son valoradas, evaluadas, clasificadas y premiadas en ciertos festivales de cine o ámbitos académicos por etnógrafos, antropólogos y cineastas.

No es posible asumir que las autorrepresentaciones de mujeres de pueblos originarios son instrumentos de resistencia o defensa identitaria por el solo hecho de existir. Es necesario considerarlas como una práctica política compleja, ambigua y a veces contradictoria; desde la operatividad de las políticas que priorizan los cines diversos, hasta el acto creativo y el momento de exhibición. Gabriela Zamorano (2005) sugiere diluir los límites entre lo que tradicionalmente se ha entendido como cine y medios indígenas, para interpretar el proyecto de representación alternativa, no solo como una exitosa experiencia de resistencia cultural a favor de grupos históricamente marginados, sino también como una práctica inmersa en complejas relaciones de poder.

Rancière (2009) señala que “lo político” radica en una alteración en el orden establecido sobre lo visible, lo decible y lo pensable, más que en un solo hecho social. En el panorama de los cines de pueblos originarios, la complejidad recae en cómo el Estado ha participado en constituir “lo visible”, “lo permitido” y “lo debido” para estos grupos e identidades, a partir de políticas intencionadas en subsanar las desigualdades históricas. En este sentido, “lo político” en el cine *desde* los pueblos originarios podría ser revelador si diéramos atención a lo que permanece oculto y lo que no está alineado a las construcciones visuales del Estado, cuando se refiere a los mismos pueblos originarios.

En las cinematografías de pueblos originarios, otras maneras de alterar los órdenes establecidos abonan al ámbito de “lo político”. Una de ellas es la manera en cómo estos cines alteran las formas hegemónicas e industriales en los momentos de producción, distribución y exhibición para definir sus propias maneras de hacer, sus propios circuitos y audiencias, como lugares de sentido y significado (Castillo 2024). De esta manera, estaríamos hablando de un *reparto de lo sensible* enfocado en la reorganización de la propia dinámica del cine independiente. Sobre el contexto de la península de Yucatán, Tamara Moya (2023) sostiene que “lo político” del movimiento del cine maya yucateco reside en haber superado las formas en cómo se solía distinguir al cine comunitario o al cine indígena, pues propone narrativas que trabajan desde las emociones.

Bajo estos términos, es necesario prestar atención a las trayectorias individuales, a las propias experiencias de reivindicación identitaria, a las maneras en cómo las cineastas alteran o negocian con los imaginarios establecidos sobre su propia identidad (como procesos dialógicos), a las formas particulares de hacer cine y a los espacios de exhibición y circuitos culturales (como lugares de encuentro) donde las producciones adquieren sentido y significado. Este enfoque permite analizar cómo se construyen y redefinen las identidades propias mediante el cine, qué aspectos distinguen a la propia diversidad y las particularidades de los cines que operan al margen de la industria.

El cine realizado por mujeres de pueblos originarios

La expansión y diversificación del quehacer cinematográfico en México ha sido un proceso gradual y multifactorial. La coyuntura geopolítica de las décadas de los setenta y ochenta en América Latina, estuvo marcada por el auge de los movimientos de descolonización y la consolidación de regímenes autoritarios. En este contexto, diversos modelos hegemónicos de representación sobre el género y los pueblos originarios, comenzaron a ser cuestionados. Como señala Fatimah Tobing (1996:218), “*quién mira y quién se representa* dejaron de ser cuestiones inocuas” para posicionarse frente a las lógicas y dinámicas de la colonialidad y del poder. Lo anterior, desató un proceso de apropiación, exploración y corrección en el ámbito de la representación.

Hacia principios de la década de los ochenta, diversas propuestas de cine independiente de pueblos originarios comenzaron a gestarse en el país (Zamorano y Wammack 2014), como el caso de la cineasta zapoteca Martha Colmenares Cruz, en la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la sierra norte de Oaxaca (AZACHIS), considerada una de las pioneras del llamado cine indígena. Haydee Morales comparte en el documental *Historias Invisibles* (2022) que la apropiación de los medios audiovisuales (en este caso) sirvió para la organización y el fortalecimiento comunitario y para el intercambio de pensamiento entre los pueblos. Trece producciones que datan de 1982 a 2003 fueron realizadas por Martha Colmenares como parte de dicha

Asamblea. Entre los títulos destacan *Resumen Informativo* (1985), un documental que muestra la labor destinada a fortalecer los lazos entre las comunidades de la sierra oaxaqueña para resolver conflictos internos; *Danza Azteca* (1987), documental que registra una festividad anual que representa la conquista española hacia el pueblo mexicana; *Bdao Wench* (1992), filme que explora la relación del pueblo zapoteca con la música y danza; y *500 años con pilón* (1992), una producción que hace una reflexión y crítica a la colonización desde la perspectiva del pueblo zapoteco.

A pesar de la relevancia de su obra, gran parte de la filmografía de Martha Colmenares permaneció sin ser difundida durante cuatro décadas. Recientemente, *Historias Invisibles* (2022) reconoce el valor de la cineasta y de sus obras, destacando el papel de las autorrepresentaciones en el fortalecimiento e integración del pueblo zapoteco. En *Historias Invisibles* (2022), Martha Colmenares comparte que el audiovisual fue importante para la participación de la vida comunitaria, para “intercambiar entre nosotros, los zapotecos, con otros pueblos”, dar a conocer la historia y la cultura “a los paisanos del Norte” (los migrantes en Estados Unidos), y poder verse, oírse y sentirse, potencializando las posibilidades de la oralidad. Martha considera que la fundación de los medios propios de comunicación en las comunidades es un acto descolonizador, pues contribuye a despertar un orgullo sobre la propia cultura y evita la pérdida de la identidad.

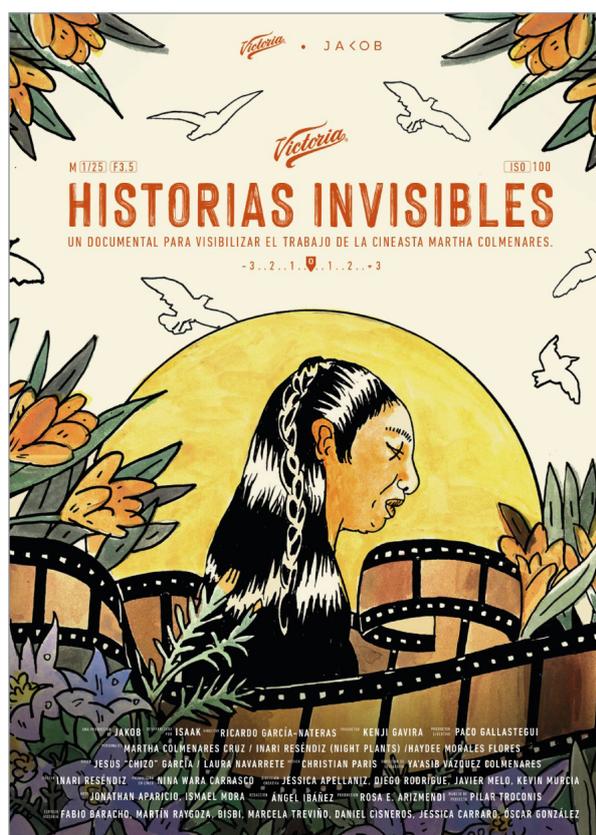


Imagen 1: Cartel de la película *Historias Invisibles* (2022)
Ilustración por: Inari Reséndiz.

Aunque la expansión y descentralización del cine ha sido gradual, desde la década de los ochenta se presenta como un fenómeno mediado por el Estado a través del programa de Transferencia de Medios Audiovisuales. El caso más citado en la historia oficialista es

el del Primer taller de cine indígena⁴, coordinado por el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1985, en San Mateo del Mar, Oaxaca. En esta experiencia participaron Teófila y Elvira Palafox, Justina y Guadalupe Escandón, Juana Canseco y Timotea Michelín, un grupo de mujeres tejedoras *ikoods*. Para ese entonces, el cine realizado por mujeres seguía siendo novedoso en la escena cultural, y el cine hecho por mujeres “indígenas” era aún más inusual, lo que llevó a considerar a las cineastas de pueblos originarios como una generación de ruptura (García y Roca 2021:126).

Esta construcción de mirada dual, de mujeres y de *ikoods*, es patente en las tres producciones realizadas en *super 8* durante el Primer taller de cine indígena. En *Angoch tonomb* o *Una boda antigua* se narra la agencia de una mujer para evitar su casamiento; en *Teat Monteok* o *El cuento del Dios Rayo* se ofrece un traspaso de conocimientos a partir de la convivencia intergeneracional entre dos mujeres; y en *Leaw amangoch tinden nop ikoods* o *La vida de una familia ikoods*, se observa la organización y la labor de las mujeres en el tejido y en la venta de camarón.

Este ejercicio y estas autorrepresentaciones marcaron un punto de inflexión para las mujeres, las políticas nacionales y las representaciones construidas sobre la categoría identitaria de “indígena”. En el encuentro virtual “Tejer la mirada” (2021), Teófila Palafox comenta que el papel que vivieron como cineastas fue transgresor en cuanto a los roles de género, pues en San Mateo del Mar se rumoraba que “las mujeres no deberían estar tomando fotos y mucho menos haciendo una película”. Su papel como cineasta influyó en su condición de mujer, pues le permitió tener acceso a lugares comúnmente no permitidos a su género, como la laguna y las canoas durante la pesca. Lo anterior da cuenta de cómo esta experiencia no sólo atravesó a las mujeres en lo personal sino también en lo social, considerando sobre todo los roles de género. En cuanto a las políticas nacionales, el taller impulsó un giro hacia las políticas asistencialistas e integracionistas del INI, las cuales representaban a los pueblos con una voz en tercera persona, lo que evidencia una perspectiva generalizada de “lo indígena” por parte del Estado.



Imagen 2: Still de *Leaw amangoch tinden nop ikoods*.
Canal de YouTube: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

En ambas experiencias se expresa una búsqueda por la soberanía audiovisual de los pueblos a pesar de caminar por distintas vías: la autogestiva y la institucional. Mientras que el caso de Martha Colmenares y las AZACHIS se sostiene en una base

⁴ Para conocer más a detalle la experiencia del taller y el archivo del INI revisar: García y Roca (2021) y Zirión (2021).

comunitaria, regional y militante, el Primer taller de cine indígena se articula desde una política del Estado. Esto hace que el sentido y significado de ambas experiencias difiera dependiendo en dónde se originan y en dónde se insertan o adquieren sentido. En la experiencia de Martha Colmenares, las producciones tuvieron un sentido y un significado para el pueblo zapoteco, pues la circulación de los filmes en distintas comunidades fortaleció el vínculo entre ellas. En *Historias Invisibles (2002)*, Martha expone que las cámaras y tecnologías llegaban con el flujo de las personas y, así como llegaban, se quedaban en la localidad. Desde este marco, estaríamos hablando de la fundación de medios de comunicación, de los procesos de apropiación tecnológica y de la creación de circuitos *desde y para* los pueblos. Las representaciones (como autorrepresentaciones) influían y participaban activamente en los procesos de construcción de las miradas y de las identidades propias y locales. A pesar de que con el tiempo el archivo fílmico de Colmenares dejó de ser difundido, hoy no es casualidad que la región zapoteca se distinga como una región importante en la producción de cine -desde y para- los pueblos y las comunidades.

En este sentido, en México, el cine hecho por mujeres ha contribuido de manera significativa a la renovación de las formas de producción cinematográfica, lo cual merece ser reconocido. Otros ejemplos son la cineasta zapoteca Luna Marán, con su propuesta de cine en comunalidad, y la cineasta Iria Gómez, con el sistema de cooperativa y transparencia que ha practicado; ambas han inspirado el trabajo de cineastas peninsulares, como Maricarmen Sordo.

Para el caso del Primer taller de cine indígena, más que un acto de apropiación tecnológica, fue un ejercicio de empoderamiento dentro del programa de Transferencia de Medios Audiovisuales. Esto implicaba una agenda y condicionamientos institucionales; además, no se garantizaba la permanencia de las mujeres *ikoods* en la producción audiovisual. Dos años después, en 1988, se exhibió una de las tres películas (*Leaw amangoch tinden nop ikoods* o *La vida de una familia ikoods*) en la plaza central de San Mateo del Mar. Por distintas razones institucionales, las películas quedaron ocultas hasta 2021, cuando el IMCINE rescató el archivo y lo publicó en internet, como un acto reparador hacia las cineastas y como un reconocimiento al valor histórico de los filmes. A pesar de los tropiezos institucionales de esta experiencia, el Primer taller de cine indígena dio un giro al discurso al hablar *desde* los pueblos originarios y no *sobre* ellos. Asimismo, su mediatización sirvió de inspiración para otros proyectos cinematográficos, sobre todo aquellos que procuraban el quehacer colectivo y reconocían la existencia de una diversidad de miradas, como *formas propias de ver* el mundo.

La genealogía institucional de producción de cine de pueblos originarios se fortaleció más tarde con el programa de los Centros de Video Indígena (CVI), en 1990. Para el caso de la península, el CVI Yucatán se fundó en 2000 con la misión de contribuir al fortalecimiento y a la cohesión de los pueblos. Por casi una década, se impartieron diversos talleres en donde participaron alrededor de cincuenta mujeres y hombres de diversas comunidades de Yucatán, Campeche y Quintana Roo. Paralelamente, desde la vía independiente, está la experiencia del colectivo Turix y la antropóloga y cineasta maya Ana Rosa Duarte y su producción *Arroz con leche: K'ool uti' al k'uxtal* (Arroz con leche: nuestras ganas de vivir, 2009), una película experimental que sigue a cinco mujeres (incluyéndose a ella misma) en su cotidianidad para criticar y reflexionar sobre la idea unificada de la mujer maya. Para la autora, la realización de este documental conllevó un proceso de exploración y redefinición identitaria, pues la disciplina

antropológica había afectado su manera de percibir su identidad (Cinegología s.f.). Esta producción muestra cómo la autorrepresentación se vuelve un medio de exploración poderosa para reacomodar “lo propio” desde el quehacer cinematográfico y el acto de verse en pantalla, como un lugar de encuentro con la propia representación.

Dialécticas en torno a la identidad maya

La identidad como concepto que atiende a la pregunta de quiénes somos desde un ámbito social, siempre deriva en un proceso de búsqueda constante, abriendo su espacio de redefinición a los medios, las artes, las imágenes y el cine. Para Latour (2008:53) es preciso tomar en cuenta las múltiples voces que hablan de la existencia del grupo y, con esto, no sólo se refiere a las personas que se consideran parte de esa agrupación, sino a todo individuo o discurso que “hace durable” la existencia de los grupos.

Para profundizar en la autorrepresentación como término identitario, es fundamental distinguir los discursos, las relaciones de poder y los imaginarios construidos que dialogan (voluntaria o involuntariamente) con la mirada creadora en su propio contexto. En el caso de las autorrepresentaciones cinematográficas de mujeres mayas peninsulares, hay una negociación de la mirada creadora con los discursos e imaginarios existentes sobre su identidad, incluidos los del “cine indígena” o “cine de pueblos originarios”. Las construcciones sobre la identidad que sustentan el regionalismo y el nacionalismo, junto con fenómenos como la turistificación —en la que la cultura opera de manera utilitaria—, son las principales fuerzas dominantes que contribuyen a definir los imaginarios y las estéticas de la identidad maya. A esto se suman los discursos académicos, los medios de comunicación (globales y locales) y las artes, incluso las películas que han representado a “los mayas”.

Así como “lo indígena” ha sido esencial para la construcción que otorga sentido y define “lo mexicano”, para el caso de “lo yucateco”, la identidad maya juega un papel fundamental. Siguiendo a Eugenia Iturriaga (2019:36), “la fuerte identidad regional 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 definición identitaria, así como las desigualdades sociales y el racismo que se manifiestan en las relaciones cotidianas, es un paso necesario para abordar las representaciones y autorrepresentaciones cinematográficas desde su propio contexto. En la construcción de “lo regional” se encuentra la figura del “maya permitido”, una construcción identitaria conveniente creada por el regionalismo, en dialéctica con la ideología del indigenismo, la cual perpetúa las formas de dominación (Castells 2016: 59). Esta construcción reanima aspectos convenientes sobre “lo maya” para definir “lo tradicional”, “lo auténtico”, “lo local”, y/o “las raíces” de la identidad regional.

Para Ana Duarte (2008:56), el mundo académico ha contribuido significativamente a crear representaciones estereotipadas de “los mayas”, asumiendo que “los mayas están únicamente en espacios rurales, tienen una forma particular de gobierno, prácticas, ceremonias y rituales propios”. Asimismo, el turismo, como un fenómeno asociado a la globalización, ha ejercido una fuerte influencia en la configuración de las representaciones “permitidas” sobre la identidad maya peninsular. La industria turística reproduce imágenes idealizadas sobre “lo maya” con un fin mercantil, hecho que fija estereotipos esencialistas y generalizantes sobre la cultura maya. Alicia Castellanos

(2001:173) denomina a los lugares turísticos “espacios de contacto”, ya que en ellos se producen interacciones y redefiniciones constantes sobre las representaciones, imaginarios y comportamientos.

Los medios de comunicación y las artes también han sido esenciales en los procesos de transformación de la identidad maya. Cabe mencionar que, en el contexto peninsular, es notable la presencia de la lengua maya en el paisaje lingüístico de los centros urbanos, así como una hibridación de las agendas turísticas con las agendas artístico-culturales que promueve el Estado. Este escenario nos obliga a preguntarnos cómo opera la cultura y cuál es su valorización lingüística. Si bien, el uso de la lengua puede estar enraizada en una acción política decolonial, como una expresión de resistencia, también puede suceder desde una lógica utilitaria para celebrar el multiculturalismo y poner en práctica el principio de la inclusión.

Como refiere Yásnaya Aguilar (2020), “cuando el fortalecimiento y revitalización lingüística de las lenguas indígenas se enfoca sólo desde el área de la cultura, las acciones terminan en muchos casos siendo simbólicas, y éstas mismas, no confrontan al Estado que puede capturarlas para usarlas como folclor en muchas ocasiones”. La lengua no es cultura, sino un territorio cognitivo, por lo que la revitalización de la lengua maya no solo reside en una mayor presencia de ella y múltiples políticas de reconocimiento cultural, sino también la existencia de actitudes positivas frente a la lengua por los mismos mayahablantes, así como una expansión de ella en dominios funcionales y no solamente en el campo de la cultura y las artes. En la serie documental *Maaya Ko’olelo’ob* (Yaremi Chan 2020), Yazmín Novelo comparte que “una lengua está viva no sólo porque se habla, sino porque tiene cuerpo, tiene fuerza... fuerza que le dan los que la hablan”. Así, la lengua maya “se escucha diferente” dependiendo del emisor, del lugar en dónde enraíza su propio sentido y el contexto en dónde se inserta y adquiere significado.

La lengua, la cultura y la identidad de la mujer maya están presentes de manera frecuente en las producciones de cine de la región, sin embargo, no basta su mera representación para asegurar que se trata de un ejercicio en tono decolonial. Bajo esta lógica, para abordar “lo político” en las autorrepresentaciones es preciso atender la dialéctica frente a los discursos, los estereotipos y los imaginarios ya construidos que conviven en el paisaje, además de expandir la mirada a otros momentos como el de apropiación, formación, producción, exhibición y distribución.

A la mujer maya se le ha representado en el cine local como la mujer que da y sostiene vida. En el área rural sustenta a su familia a través del cuidado, la salud y la alimentación; en la ciudad es de clase trabajadora. Es la mujer que contempla y guarda la memoria, que es noble, amable y alegre; la mujer fuerte que resiste a las barreras sociales y culturales, la que guarda conocimiento sobre distintos aspectos del territorio, y la que es aguerrida y aboga por los derechos comunes.

Más allá de las buenas representaciones

Prestar atención a los procesos y lógicas de producción ha sido una cuestión central en “los cines diversos”. En la comunidad de cine local-peninsular, se han definido a través del diálogo colectivo las buenas y malas prácticas, “lo permitido” y “lo rechazado”. Las experiencias de producción locales han moldeado una ética colectiva sobre el quehacer cinematográfico, destacando la importancia de llevar a cabo representaciones dignas y un cine libre de violencias. Esta reformulación, articulada con empatía y respeto para

las personas representadas y el equipo realizador, existe a escalas más amplias, aunque en la localidad se amolda y se vuelve sensible.

En cuanto a “lo rechazado” en las formas de producción, se insiste en evitar prácticas extractivistas y, por el contrario, llevar a cabo producciones fundadas en el interés compartido, no utilitario (que no se mercantilice la cultura para fines ajenos a ella). También destaca la necesidad de establecer acuerdos de exhibición y distribución mediante el consentimiento informado de las personas representadas, integrándolas muchas veces en la toma de decisiones sobre la película. Asimismo, se promueve que las producciones sean libres de violencia y discriminación de cualquier tipo, como la explotación laboral, el acoso sexual, el racismo, etc.

¿Qué les pasó a las abejas? (2018, Dir. Adriana Otero y Robin Canul) es, probablemente, el documental realizado en la península con mayor proyección y reconocimiento nacional en los últimos años. La película retrata la lucha de comunidades mayas en Campeche por la defensa de su territorio frente a la agroindustria, denunciando actividades que ponen en riesgo la vida, como el uso intensivo de agroquímicos y el desmonte de selvas. El documental es protagonizado por Leydy Pech y Gustavo Huchín. Leydy Pech es una mujer maya, apicultora y activista ambiental de Hopelchén, quien ha liderado la lucha por la defensa del territorio durante más de veinte años, desde que 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 los involucrados (*detrás y delante* de la cámara), ya que permitiría amplificar el caso, llevarlo a los tribunales, buscar un cambio en el ámbito legislativo y difundir 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 reconocimiento. En una conferencia de TEDx (publicada el 8 de marzo de 2023), Leydy expone que su primer reto fue no ajustarse a los roles de género ni a las expectativas sociales/culturales de su comunidad. Además, comparte que no hablar bien español, tener piel morena, ser maya, vivir en un pueblo y no contar con un título universitario fueron barreras con las que tuvo que lidiar por mucho tiempo. Fue en la apicultura donde encontró el sentido de comunidad, vinculado a su propia experiencia como mujer activista y 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. Conferencia TEDx, 8 de marzo de 2023).

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

La película logra sensibilizar y concientizar a la audiencia sobre su problemática y reconocer la lucha de los pueblos y las mujeres que defienden la vida y el territorio. Sin embargo, la desdicha de la producción surgió en la distribución, cuando la casa productora Abejas Cine no mencionó ni consensuó los fines comerciales de la película con las personas involucradas, en este caso el Colectivo Maya de Los Chenes (liderado

por Leydy Pech). Como respuesta a las condiciones y restricciones impuestas para la distribución, no poder compartir la propia película, el Colectivo emitió un comunicado público en el que se deslinda de la productora y advierte sobre prácticas de extractivismo y apropiación. Consecuentemente, el resto del equipo que participó en la realización (a excepción de la directora) se distanció de la productora denunciando las malas prácticas cinematográficas.

“Lamentamos que nuestra lucha colectiva se vea sujeta a la propiedad intelectual en favor de una o varias personas. Para nosotras es urgente compartir nuestros procesos comunitarios con otras comunidades hermanas, que están pasando por situaciones similares, bajo los modelos extractivos coloniales, capitales y patriarcales que nos atraviesan de muchas maneras”. (Comunicado Colectivo Maya de los Chenes. Agosto 2022)

Es paradójico que una producción de cine que expone y denuncia las prácticas agroindustriales en su forma más cruda, y que tiene como protagonista a una mujer maya que ha enfrentado múltiples barreras sociales, reproduzca acciones desde lógicas neoliberales del extractivismo y del utilitarismo capitalistas, sin considerar a las personas representadas y, más aún, limitando el uso de su propia imagen. Si algo positivo puede rescatarse de lo ocurrido, es que el caso generó intensos debates y una importante reflexión a nivel nacional sobre las prácticas de cine documental, los acuerdos con las comunidades, los grupos y personas representadas, el funcionamiento de los circuitos consolidados de exhibición y distribución, y, por último, los derechos de propiedad en las películas en el cine documental.

El caso de *¿Qué les pasó a las abejas?* es un ejemplo de cómo la localidad y los cines cercanos al territorio alteran los estándares de producción y contribuyen a redefinir “las buenas prácticas” del quehacer cinematográfico. Las formas de producción y los intereses de quién está detrás de la cámara abonan al ámbito de “lo político” en las representaciones *sobre* y *desde* los pueblos originarios. En este sentido, no basta una buena representación con temáticas relevantes. La ética no solo abarca lo que vemos *delante* de la pantalla, sino también lo que está *detrás*, como las formas de producción cinematográfica y los intereses que suscriben a las narrativas.

Yaremi Chan y el cine vivo

Yaremi Chan nació en Seybaplaya, Campeche, en 1996. Estudió teatro en la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ahora Universidad de las Artes de Yucatán). Desde pequeña tenía afición por la fotografía y el cine. En su carrera, encontró la manera de integrarlas a través del teatro documental e inició un trabajo formal de exploración, hibridación, reafirmación y expresión. Durante la pandemia de Covid-19, Yaremi regresó a su pueblo, en donde comenzó a experimentar con su propia representación. La cámara jugó un papel importante, ya que amplió las posibilidades de verse, lo cual marcó el camino de su quehacer creativo. Posicionarse frente a la cámara le despertó inquietudes y sentimientos sobre su identidad. Después de esa autoexploración visual, su mirada se trasladó al espacio familiar para grabar a su madre en la preparación de alimentos y a su abuela en su andar. Pasar el aislamiento social con su familia, en su pueblo y en su hogar, le despertó un proceso de autorreconocimiento. Así, se fundó una reconexión con su contexto de origen y surgió en ella el interés por escuchar las

historias cercanas y apreciar lo propio, lo familiar y lo cotidiano.

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 la invisibilización al orgullo; del rechazo a la aceptación; de la negación al reconocimiento. Aprendió maya para honrar su identidad, puesto que se diluía generación tras generación debido al racismo sistémico. Reafirmar su identidad en el espacio familiar fue una batalla que tuvo momentos de enfrentamiento, pero también de reconciliación. Cuando decidió hacer cine, su familia insistía en que “se consiguiera un trabajo de verdad”. Actualmente, su mamá le aporta ideas y le sugiere locaciones y perspectivas para sus tomas. Y cuando habla sobre su identidad maya, lo hace desde un lugar conmovedor, arraigado a un orgullo presente, aunque aún lleve algunas cicatrices como haber perdido a su bisabuela sin haberle preguntado sobre la familia, su memoria y su propia historia.

El cine de Yaremi incorpora técnicas de teatro. Se caracteriza por su flexibilidad en el método, arraigado en los procesos colectivos y guiándose por las sensorialidades que tienen lugar en el cuerpo-territorio. Una de sus primeras producciones es *Maya Ko'olelo'ob* (2020), una serie de autorretratos documentales que enfatiza la fuerza, la resiliencia y el poder de tres mujeres mayas contemporáneas (Yamili Chan, Soco Loaeza y Yazmín Novelo) a través de una narrativa biográfica que entrelaza testimonios con ejercicios poéticos.

El lugar de sentido de *Maya Ko'olelo'ob* se revela cuando Yaremi muestra el primer corte a las tres mujeres para recibir su retroalimentación. Entre lágrimas, Soco comparte al grupo que, durante mucho tiempo, se instauró en su mente la creencia de que su trabajo era un *chan* trabajo (trabajo pequeño), pues consideraba que no era importante para los demás. Por su parte, Yamili comentó que se sentía muy poderosa al verse en pantalla, ya que nunca pensó que su vida era digna para un documental. El pensamiento y sentimiento era compartido entre el grupo, lo que fortaleció su vínculo y despertó un empoderamiento colectivo a partir de su propia representación. El propósito de Yaremi se cumplió en esta serie, crear una representación de “lo que a Yaremi de niña le hubiera gustado ver”, es decir, una representación propositiva de mujeres mayas donde pudiera verse reflejada, identificada e inspirada. Al escuchar la retroalimentación de las mujeres sobre su propia representación y reconocer el significado que tuvo esta producción para ellas, su búsqueda personal resuena. Yaremi se vio a ella misma en las tres mujeres.

Las autorrepresentaciones son expresiones que toman postura sobre la autopercepción desde el campo identitario. Esto significa que navega entre el “quién soy”, el “cómo me ven las otras personas” y el “cómo quiero ser vista/o”. No todas las personas con identidad compartida se imaginan, piensan o conciben de la misma manera; sin embargo, pueden tener experiencias comunes desde las identidades colectivas. Cuando estas experiencias compartidas se trasladan al espacio cinematográfico, adquieren una agencia particular desde el campo sensorial y emotivo, mismo que puede reacomodar los vínculos y sentimientos de pertenencia.



Imagen 3: *Still de Muuk*. Yamili Chan. Serie: *Maya Ko'olelo'ob*.
Canal de YouTube: Secretaría de Cultura del Estado de Yucatán (SEDECULTA).

La exhibición es un momento de encuentro de miradas y puede ser también un espacio activo para conducir el sentido y significado de la narrativa. Decidir y trazar las rutas de distribución significa elegir los circuitos y las audiencias, como lugares de sentido y significado. La exhibición invita a pensar en el alcance probable de las películas. En *Maya Ko'olelo'ob*, Yaremi señala que se trata de una producción realizada por mujeres mayas, para mujeres mayas. La respuesta de las mujeres frente a su propia representación demuestra el poder y el impacto de las autorrepresentaciones, especialmente para las audiencias que se identifican *a través* de la pantalla. A pesar de lo anterior, los lugares de sentido y significado de la producción no se limitan a miradas específicas, pues existen circuitos con audiencias establecidas que, desde otra aproximación, valoran también dichas producciones.

Maya Ko'olelo'ob se realizó con fondos otorgados por la Secretaría de Cultura del Estado de Yucatán (SEDECULTA). Lo anterior, implicó que la institución participara activamente en su distribución a través de su canal de YouTube, redes sociales y se exhibiera en espacios administrados por la Secretaría, tanto a nivel nacional como estatal. A diferencia de la política de exclusividad para la distribución de *¿Qué les pasó a las abejas?* (2019) por parte de la productora Abejas Cine en el circuito de cine independiente, el documental de *Maya Ko'olelo'ob* es de libre distribución y se encuentra disponible en la plataforma de YouTube de SEDECULTA.

El apoyo otorgado por la institución y su libre distribución, se percibe como una expresión pública para demostrar la existencia de las políticas de inclusión y descentralización. De este modo, *Maya Ko'olelo'ob* navega una compleja dualidad: por un lado, responde a la mirada expectante de la visualidad institucionalizada y se convierte en una muestra eficaz de una política del Estado; por otro lado, su accesibilidad ha permitido que Yaremi trace su propia ruta de exhibición, preservando su impacto y significado para la audiencia elegida por Yaremi: un público conformado por mujeres mayas.



Imagen 4: Yaremi Chan en la Cineteca Nacional. Presentación de *Maaya Ko'olelo'ob*.
Fotografía: Robin Canul.

En cuanto al quehacer cinematográfico de Yaremi, ella permite la colaboración de quienes están *delante* y *detrás* de la cámara. Desde la construcción del guión hasta el momento del rodaje existe una participación más horizontal a la del cine hegemónico. Sobre lo anterior, Yaremi considera que “es una manera de romper con las estructuras colonialistas y patriarcales convencionales del teatro y el cine”. Para ella, “no podemos aspirar a hacer un cine que históricamente nos ha sometido”. Esta necesidad por deconstruir el cine es parte del proceso de apropiación que busca adaptar el medio a formas propias y, al mismo tiempo, cuestionar las estructuras existentes. En relación con el uso de la cámara, Yaremi reconoce que se trata de una herramienta de poder. Por esta razón, considera que es importante explorar su uso en formas más justas y compartidas.

Con el tiempo Yaremi ha encontrado un equipo de trabajo con el cual disfruta crear; personas y espacios con los que siente afinidad en su forma de pensar y comparte un entendimiento sobre la importancia de llevar a cabo procesos y dinámicas colectivas de creación. Lo anterior, se deja ver en *Ichil Xíiw* (2021), una videodanza en la que dirige y participa como bailarina junto con Giovanna Triana. El viaje creativo de esta pieza comienza cuando Yaremi y Giovanna reciben comentarios de su maestra de danza, quien expresa que su cuerpo no era apto para bailar debido a su peso. Como respuesta, deciden crear esta pieza en tono poético y decolonial para reivindicar su cuerpo, expresar su fortaleza, mostrar su identidad y su profunda conexión con el territorio. A través del baile, el contacto y “espejeo” de las bailarinas, las tomas a contraluz y el sonido de percusiones, se transmite el fuerte vínculo de hermandad y sororidad entre ellas. *Ichil Xíiw* explora el campo sensorial hasta envolver emotivamente a las audiencias, cuestión que se acentúa cuando Yaremi comparte sobre los motivos en su creación y el proceso de realización.



Imágenes 5 y 6: *Stills de Ichil Xíiw*

Durante el rodaje de *Ichil Xíiw*, Yaremi enfatizaba lo que sentía y lo que quería provocar, utilizando a veces analogías sinestésicas, como la de crear “un sonido que abrazara”. Esto permitía llevar a cabo dinámicas abiertas, en las que el equipo de producción aportaba desde su propia interpretación, sensibilidad y conocimiento técnico. La *manera de hacer* de Yaremi incorpora técnicas de teatro y se distingue por un acercamiento que se desenvuelve tanto *delante* como *detrás* de la cámara. Sus producciones no son exigentes en cuanto a los aspectos técnicos. Cuando se propone una toma y no cuenta con el equipo profesional necesario, recurre al ingenio y adapta sus posibilidades al entorno y viceversa. Para Yaremi, estas cualidades de adaptación son características del cine amateur latinoamericano, donde los bajos presupuestos y la falta de equipo profesional especializado obligan a reinventar las *maneras de hacer* cine.

Debido a las dinámicas de participación, la espontaneidad y el reconocimiento de corte identitario que ocurre a través de la pantalla, Yaremi llama a su cine un *cine vivo* que dialoga con la realidad del territorio. Considera que el cine debe ser viable, abierto, disponible y adaptable. Por esta razón, ha preferido posicionarse al margen del gremio cinematográfico de la ciudad de Mérida, donde reside en la actualidad, ya que considera que en dicha comunidad “circunda el egocentrismo, se prioriza constantemente la cuestión técnica y la calidad de la imagen por encima de la narrativa, y se reproducen violencias como el racismo, el sexismo y el clasismo”.

Sobre cómo Yaremi dialoga con las construcciones imaginarias de “lo maya”, ella reconoce la existencia de una mirada utilitaria sobre la cultura e identidad mayas. Con humor, me comparte las expectativas que existen sobre “los mayas” a partir de una anécdota.

“El otro día nos reunimos (amigas y amigos) y sacamos el *mayómetro*... ¿Has oído hablar de él? (...) El que mide qué tan maya eres (entre risas). Por ejemplo: ¿No tienes huaraches? Entonces no eres maya. ¿No hablas maya? Ah, entonces no eres maya”.

Las autorrepresentaciones que ofrece diversifican el imaginario de la mujer maya, como el caso antes mencionado de Ana Duarte. Las mujeres representadas tienen un carácter fuerte y proactivo en el sentido comunitario, habitan tanto el medio urbano como rural y no necesariamente visten *hipil*. Para Yaremi, la mercantilización cultural no puede pasarse por alto. La complejidad y paradoja de los cines hechos por pueblos originarios radica en cómo constantemente se posicionan “al margen”, sin embargo, navegan la centralidad de la visualidad institucional promovida por el Estado. Por esta razón, Yaremi considera fundamental dedicar tiempo a la autorreflexión y autocrítica, como parte integral en su proceso creativo.

Para quienes se reconocen *a través* de la pantalla, el cine de Yaremi es un cine que sana cicatrices, transmite fortaleza y brinda afecto. Esta capacidad es propia del *cine vivo*, que, a través de su método y sus representaciones, surte efectos particulares que son distintos a las representaciones museísticas sobre las culturas. El *cine vivo* está vivo porque viene *desde* el territorio y se dirige hacia él. Se refiere a una *manera de hacer* que es dinámica y participativa, pues permanece cercana y adaptable a los contextos propios. Es un cine que explora y se reinventa en la práctica, al mismo tiempo que encuentra su sentido en el vínculo de la identidad maya con el territorio, atravesando las miradas propias. El ámbito de “lo político” en el cine de Yaremi reside en esa cualidad “viva” que abarca estos aspectos: la apertura en las *maneras de hacer*, la capacidad de reconectarse y devolverse al territorio, la cercanía que establece en el *detrás* de cámara y *delante* de la pantalla, como una militancia desde “lo íntimo” y la correspondencia que tiene su quehacer con su propia experiencia identitaria.

Reflexiones finales

La propuesta de acercamiento a las autorrepresentaciones cinematográficas de los pueblos originarios expuesta en este artículo concibe al cine como un lugar de diálogo, encuentro, negociación y redefinición identitaria, esto último, específicamente, en el caso de géneros o categorías cinematográficas moduladas por la identidad. El caso de Yaremi permite dar cuenta de donde reside esta redefinición identitaria y en donde puede situarse el cine hecho por mujeres de pueblos originarios en el ámbito de “lo político”. El carácter político y animado de *cine vivo* se manifiesta en el *reparto de lo sensible*: desde el proceso creativo a través de las *maneras de hacer*, hasta el entrelazamiento de su experiencia de reivindicación identitaria y su propuesta narrativa, así como en los lugares en los que este cine adquiere sentido y significado para las audiencias y su autoreconocimiento, dado el caso, *a través* de la pantalla.

Distinguir los imaginarios, los estereotipos y las fuerzas que aportan a la definición de la identidad maya se convierte en el primer paso para reconocer cómo se alteran y se negocian las propias estructuras sobre las identidades. En esta lógica, el ejercicio de la autorrepresentación cinematográfica deja de ser un acto puro y esencializador sobre “lo propio”. El acto de imaginarse y auto-percibirse se convierte en la culminación de un momento de encuentro, pero también de disputa, especialmente para los grupos que históricamente han sido representados desde miradas ajenas sobre un desbalance de poder. La alineación de los intereses del Estado en el reconocimiento de los pueblos originarios (y de las diversidades culturales e identitarias) vuelve a las categorías un campo más activo, en constante redefinición. En este enérgico panorama, el cine hecho por mujeres de pueblos originarios se vuelve una categoría moldeable y diversa, en la que coexisten tanto la visualidad del Estado como la agencia de muchas mujeres que,

desde su propia experiencia, reafirman y redefinen su identidad a través del cine. Estas mujeres, hacen un *cine vivo* desde sus territorios, aportando así nuevas perspectivas en el quehacer cinematográfico y narrativas que vienen desde el ámbito de “lo cercano” y “lo íntimo”.

Entrevistas

Entrevista abierta realizada a Yaremi Chan el 11 de abril de 2023 en Chen Bech, Mérida, Yucatán.

Conversaciones con Yaremi Chan durante marzo de 2023 en el Encuentro de Mujeres en el Audiovisual, llevado a cabo en el centro cultural “La Claqueta”, en Campeche, Campeche.

Bibliografía

Aguilar, Y. (2020). “La lengua no es cultura”. *Este país*. Consultado el: 15 de febrero de 2025 <https://estepais.com/uncategorized/la-lengua-no-es-cultura/#:~:text=Una%20lengua%20ta%20mpoco%20es%20solo,combatidas%20por%20el%20Estado%20mexicano>

Becerril, A. (2015). “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. (25): 30-49.

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

Castells, A. (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. 59-90

Castillo, S. (2024) “Paisaje cinematográfico de Yucatán. Paradojas y dilemas de la descentralización” (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Yucatán)

Cinegogía (s.f) *Arroz con leche: K óol uti’ al k kuxtal*. Consultado el 15 de febrero de 2025 en: <https://cinegogia.omeka.net/items/show/590>

Duarte, A. R. (2008). “Imaginando a los mayas de hoy: autorrepresentación y política”. En *Estudios de Cultura Maya*, 32: 39-62.

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

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

Latour, B. (2008). *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Moya Jorge, T. (2023). “Más allá del cine indígena: hacia un cine de la reexistencia maya en Yucatán”. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 19(3), 309–330.

Mirzoeff, N. (2011). *The right to look. A counterhistory of visibility*. Duke University Press: Durham.

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

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

Tobing Rony, F. (1996). *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press.

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

Zamorano, G. y Byrt W. (2014). “El audiovisual indígena en México y sus aportes al género documental.” In *Reflexiones sobre cine contemporáneo: documental*, editado por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin, 129–150. Ciudad de México: Cineteca Nacional.

Zirión, A. (ed.) (2021). *Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual* (1.^a ed.). Ciudad de México: Elefanta Editorial.

Filmografía

Chan, Y., (Directora). (2020). *Maaya Ko'olelo'ob*. [Serie de cortometrajes]. México: Sedeculta

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

Chan, Y. (Directora) y Bojórquez, M. (Productora). (2022). *Ichil Xíiw*. [Videodanza]. México.

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

Colmenares, M. (Directora). (1985). *Resumen Informativo*. México: AZACHIS

Colmenares, M., Vázquez, A., (Directores). (1987). *Danza Azteca*.

Colmenares, M. (Directora). (1987). *Bdao Wench*.

Colmenares, M. (Directora). (1992). *500 años con pilón*.

Duarte Duarte, A. R. (Directora). (2009). *Arroz con leche: K óol uti' al k kuxtal* (Arroz con leche: nuestras ganas de vivir) [Mediometrage]. México: Turix.

<https://vimeo.com/113056265>

García-Nateras, R. (Director). (2022). *Historias invisibles* [Cortometraje]. México: Jakob

<https://www.youtube.com/watch?v=l4PnXmZH75A&list=LL&index=1>

Otero, A., (Productora) y Canul, R., Otero, A. (Directores). (2019) ¿Qué les pasó a las abejas? [Largometraje]. México: Abejas Cine.

<https://www.nuestrocine.mx/detail/93>

Palafox, T. (Directora). (1987-2018). *Leaw amangoch tinden nop ikoods* (La vida de una familia ikoods) [Película en Super-8]. México: INPI.

https://www.youtube.com/watch?v=VCob49-y2Bo&t=1s&ab_channel=InstitutoNacionaldelosPueblosInd%C3%ADgenasM%C3%A9xico

Palafox, E., (Directora). (1985-2018). *Angoch tanomb* (Una boda antigua) [Película en Super-8]. México: INPI

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

Palafox, E., (Directora). (1985-2018). *Teat Monteok: el Cuento del Dios del Rayo* [Película en Super-8]. México: INPI

https://www.youtube.com/watch?v=Al3UNVS9bBk&ab_channel=InstitutoNacionalde losPueblosInd%C3%ADgenasM%C3%A9xico

Videografía

Laboratorio de Antropología Visual, UAM Iztapalapa. “Tejer la mirada: La experiencia del Primer Taller de Cine Indígena en México.” (19 de marzo de 2021.) [Encuentro en línea] 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
Colectivo de Comunidades Mayas de los Chenes. “Pronunciamiento del deslinde del Colectivo de Comunidades Mayas de los Chenes” (16 de agosto de 2022.) [Video]

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

TEDxPuertaDeMar. “Guardianas de la vida” (8 de marzo de 2023) [Videoconferencia]
Participa: Leydy Pech

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



Sofía Castillo es Doctora en Ciencias Antropológicas por la UADY (Universidad Autónoma de Yucatán), especializada en Antropología visual y en metodologías participativas para la investigación social. Sus líneas de investigación y realización audiovisual incluyen temas como juventud y violencia, gentrificación, soberanía alimentaria, apropiación del espacio público, procesos de transformación del territorio y el cine en su proceso de descentralización.