

MEDIOS Y MIMESIS EN EL MUNDO MAYA¹

Axel Köhler y Tim Trench

Traducción de Annabella Muñoa Rincón

INTRODUCCIÓN

Este artículo intenta contextualizar los esfuerzos realizados por un grupo de jóvenes indígenas lacandones para dramatizar las escenas de los murales y estelas del sitio arqueológico Maya Clásico de Bonampak, y luego filmarlas, ubicando estos esfuerzos dentro del amplio contexto de la producción videográfica indígena de Chiapas. Éste es, por lo tanto, un estudio de las representaciones culturales indígenas en un medio relativamente nuevo, el video (y el teatro), así como las estrategias, la política y las intenciones que se perciben detrás de estas representaciones. Situamos nuestras observaciones dentro del llamado “Mundo Maya”. La ambigüedad de este término es deliberada. Por una parte, se refiere a un proyecto con el mismo nombre que se estableció en 1992 entre los gobiernos de México, Guatemala, Belice, Honduras y El Salvador con el objeto de promover el turismo internacional en la región. Sin embargo, el concepto de “Mundo Maya” tiene, obviamente, una historia de mayores dimensiones que la del proyecto turístico; ya se había convertido en un itinerario turístico-arqueológico establecido mucho antes de que se formalizara el proyecto promocional. Sus raíces pueden encontrarse en las exploraciones del siglo XIX efectuadas por excursionistas americanos y europeos, tales como Stephens, Catherwood y Charnay (ver Stephens 1841 y 1843; Charnay 1888). Por consiguiente, esta (re)invención o (re)construcción de un Mundo Maya deriva de los escritos de arqueólogos y etnógrafos aficionados que ha ido evolucionando con el desarrollo de estas disciplinas y las investigaciones realizadas por instituciones sobre todo norteamericanas a principios del siglo XX (ver Castañeda 1996).²

¹ Deseamos agradecer a John Gledhill, John B. Haviland y Xochitl Leyva Solano por revisar las versiones anteriores de este artículo y por proporcionarnos algunos comentarios muy valiosos. Sin embargo, la responsabilidad de su contenido actual recae en los autores.

² Al decir que es una construcción no queremos decir, por supuesto, que es una ficción. Según los criterios lingüísticos, antropológicos y arqueológicos, se considera que los pueblos indígenas

Así entonces, deseamos demostrar cómo los actores locales —en este caso, los videoastas indígenas principalmente— trabajan dentro de este espacio particular y cómo han respondido a las construcciones antropológicas y turísticas —y los traslapes que hay entre ellas— en lo que se refiere al carácter y a la significación de este concepto de un “Mundo Maya”. Como se demostrará, hay una conexión clara entre el proyecto lacandón y el turismo que llega a su comunidad, pero las conexiones entre los otros proyectos videográficos indígenas mencionados en este artículo y el turismo recreativo convencional no son claras a primera vista. Después de todo, ¿no debe de ser el video indígena parte de la voz “auténtica” que, detrás del proyecto del Mundo Maya, clama por atraer la atención con su manifiesto mercantilismo de ese “otro” indígena para el consumo turístico? Si bien no deseamos negar el potencial de la producción de video indígena como un elemento reivindicatorio o emancipador de su lucha política por ganar un espacio en el Mundo Maya, sí queremos indicar que un análisis del tipo de videos que están produciendo las comunidades indígenas de Chiapas —o al menos que se están haciendo en su nombre— señala una serie de problemas que van más allá de una simple dinámica de resistencia/dominación (aunque ésta sea presente). En muchos casos, varios de los tropos representando a la “cultura maya” que se han identificado con fuentes populares turísticas, e incluso académicas, no-indígenas, se reproducen en estos materiales videograbados. El más obvio de estos tropos es el supuesto grado extra-ordinario de *continuidad cultural* que se ha observado en determinadas comunidades mayas de la que se han ocupado muchos estudios antropológicos y arqueológicos y que está claramente presente en los materiales de divulgación (Hervik 1999).

El contenido de este trabajo es esencialmente etnográfico y este espacio no permite una discusión teórica extensa de los temas que afloraron de nuestras observaciones. Favorecemos una visión de la cultura dialógica/constructivista, y entendemos la *esencialización* por parte de los “portadores” de la cultura como medio estratégico. Por “esencialización” queremos decir un proceso de proyección deliberada y consciente de una cultura inherentemente distinta a otra cultura —casi siempre dominante—, que está con frecuencia arraigada en las concepciones

que vivieron y aún habitan esta región comparten suficientes características culturales y lingüísticas para merecer la designación del término supra-étnico “Maya”. Los problemas con dichas construcciones son de dos órdenes: primero, ¿hasta qué punto son útiles como categorías analíticas? Y segundo, ¿en qué medida son aceptadas por aquellos a quienes se les imponen?

de la tradición y de la continuidad histórica. Por “estratégico” queremos expresar que el despliegue de tales discursos *esencializados* es, por lo menos en parte, una respuesta a un contexto que se percibe como una amenaza para la integridad de la cultura en cuestión o un medio para acceder a recursos en un ambiente que favorece la preservación de culturas “distintas”.³ La autoesencialización, o incluso la *autoexotización*, que percibimos en algunos de los proyectos de videoproducción y que presentaremos más adelante, no pretende ser una crítica en sí misma. Nuestro objetivo tiende más bien a colocar dichas aseveraciones de diferencia cultural (innata) en su contexto político nacional y señalar que el papel del turismo en comercializar, acotar o fijar ese “otro” cultural es, a veces, sobreestimado. También debe recordarse que la video-producción indígena en Chiapas es todavía un proyecto incipiente. Muchas comunidades aún no tienen acceso a la electricidad y la gran mayoría tampoco tiene acceso al equipo ni al entrenamiento técnico necesario para producir videos. Sin embargo, quisiéramos enfocarnos al papel de supuestos auditorios externos y al tipo de política que impera tanto en las secretarías del gobierno mexicano, como en las organizaciones extranjeras no-gubernamentales al patrocinar selectivamente o al realizar ciertos proyectos de videoproducción indígena

EL TURISMO EN EL MUNDO MAYA Y EL PAPEL DE LA ANTROPOLOGÍA

¿Qué es el turismo? En muchos casos se ha medido en términos de sus efectos o impactos, especialmente dentro del contexto de estudios antropológicos. En el pasado hubo una tendencia entre los antropólogos a ver el turismo únicamente como un agente poderoso, y frecuentemente corrosivo, de transculturación y a no verlo en el contexto de otras fuerzas igualmente poderosas que actúan en una comunidad o región particular. Intentamos evitar el tono moralizante y la actitud de preservar que han caracterizado a algunos estudios anteriores (ver Greenwood, 1989 y Picard, 1995). Actualmente ya hay una aceptación generalizada de que el

³ Esta dinámica ha sido, por supuesto, objeto de un enorme, y cada vez más sutil, debate en el campo de la antropología, particularmente en esta región del mundo (ver, por ejemplo, Hale 1997; Fischer 1999; Warren, 1998). En el contexto ambientalista, Brosius hace distinciones entre el esencialismo romántico, el estratégico y el oscurantista o “sangre y tierra”, y nos recuerda que “los esencialismos se han utilizado históricamente para perpetuar sistemas de inequidad” (1999: 281). En nuestra opinión, el concepto de esencialismo *estratégico*, más que referirse a un actor social calculador y astuto, evoca el proceso doble de jugar a ciertas apuestas y pluralizar el terreno de juego, subrayando en particular, el surgimiento de discursos y acciones que se oponen o se resisten a la dominación.

turismo es culturalmente transformador, regenerativo, y (re)creativo más que invariablemente destructivo, y que afecta tanto a los turistas como a los “*turisteados*”. En efecto, en el caso específico de la topografía turística del Mundo Maya, se ha sugerido que no debemos tratar de analizar los efectos del turismo sino lo *contrario*. En otras palabras, en algunos contextos, el turismo debería entenderse como el *resultado* de una serie de actividades anteriores, tales como prácticas arqueológicas, antropológicas o políticas, de manera que resulta difícil separar una de las otras (ver Castañeda, 1996: 4-10). Por lo tanto, lo que sugerimos es un enfoque más contextual e históricamente sensible al analizar el turismo.

El turismo debe entenderse más allá de grupos de gente viajando de una parte del mundo a otra por motivos de placer, y de la industria que paralelamente se ha desarrollado para darles servicio. En el ámbito discursivo, es, por un lado, una manera de ordenar una experiencia o una “mirada” (Urry, 1990) y, por el otro, es una industria basada en la apropiación y re-codificación cultural (Root, 1996). MacCannell ha llegado hasta sugerir que el turismo “enmarca ideológicamente a la historia, la naturaleza y la tradición, y tiene el poder de remodelar la cultura y la naturaleza según sus propias necesidades” (1992:1). Pero esta “mirada” o “re-codificación” es también sintomática de algunos aspectos más amplios de la modernidad occidental metropolitana y ha permeado muchos contextos que convencionalmente no se definirían como turísticos. Algunos tropos utilizados en las representaciones culturales son comunes dentro de una serie de espacios que incluye el turístico, pero su alcance va más lejos. En un contexto como el de México, muchas representaciones de la *indigenidad*, supuestamente noturísticas, difícilmente pueden distinguirse de aquellas manifiestamente turísticas. Un ejemplo de esto es la sorprendente similitud entre dos campañas televisivas relativamente recientes que se exhibieron en 2001 en el Canal 10 de Chiapas. La frase de campaña del nuevo gobierno del Estado “Chiapas, uno con todos” y la campaña de la Secretaría de Turismo “Chiapas es para vivirlo” muestran imágenes casi idénticas de sitios arqueológicos, selvas tropicales exuberantes e indígenas sonrientes ataviados con sus trajes típicos, aunque presuntamente son dirigidas a diferentes auditorios y transmitidas con diferentes intenciones.⁴ Es así como emerge un problema con relación a la capacidad semántica del término

⁴ Es importante reconocer aquí las similitudes y traslapes que pueden existir entre las estrategias empleadas en construir identidades nacionales y regionales, y aquellas usadas para promover destinos turísticos.

“turismo” cuando se analizan las formas en que se presenta el patrimonio cultural o las actividades culturales a los auditorios foráneos. En el caso de México, y especialmente Chiapas, se tiene que tomar en cuenta la historia de las relaciones étnicas, el papel de las ideologías oficiales y, más recientemente, las políticas de derechos indígenas, antes de arrojar toda la culpa a los pies del turismo por ciertas estrategias de imagen.

Quizá lo más preocupante es la observación —hecha por Peter Hervik— que los estudios sobre la región comparten ciertos elementos con las construcciones populares o turísticas de los Mayas, en el sentido de que ambas destacan exageradamente la continuidad cultural (Hervik, 1999). En el caso de las construcciones populares (tales como la revista *National Geographic*, analizada por Hervik), la continuidad cultural es subrayada y presentada a sus clientes como “misteriosa” con el objeto de “resaltar el carácter exótico y por ende lo atractivo de los mencionados ‘otros’ culturales” (1999: 166). La continuidad cultural en la región maya es subrayada igualmente en la academia, según Hervik “como parte de un proyecto de construir la autoridad y la autenticidad a través del intento de determinar los orígenes históricos” (*Ibid.*: 166). Sin embargo, lo que Hervik omite de estas observaciones, y que es de vital importancia para comprender la política cultural contemporánea de México, es el papel especial que ha jugado la antropología en las políticas del Estado mexicano respecto a sus minorías indígenas, especialmente a través del Instituto Nacional Indigenista.

Después de 1917, el Estado mexicano postrevolucionario impulsó un precoz proyecto antropológico nacional para coadyuvar con el “problema indígena” (es decir, su “subdesarrollo”) que estimulaba la integración de las minorías indígenas mientras que, al mismo tiempo, se creaban para la posteridad los archivos sobre sus rasgos culturales. Desde los años setenta en adelante, esta visión dio lugar a un paradigma distinto que veía la persistencia de las culturas indígenas no como algo que debía desarrollarse hasta desaparecer, sino como un símbolo de orgullo nacional y un signo de su intrínseca capacidad de recuperación. Desafortunadamente, en algunos casos esto se tradujo en una intensificación de los esfuerzos del Instituto Nacional Indigenista por sobredefinir las diferencias culturales, exagerar la continuidad cultural y subestimar el sincretismo postcolonial (Gledhill, 2000). En algunos casos extremos, esto condujo a la (re)invención de algunos grupos étnicos, y realmente se creó un clima en el que muchos mexicanos pobres eran inducidos a re-identificarse con su pasado indígena con el objeto de tener derecho al apoyo del Estado (Friedlander, 1986). Por consiguiente, cuando se analiza el papel del turismo en este proceso, puede verse que el énfasis turístico

y popular sobre la continuidad cultural precolombina es un artefacto del *indigenismo oficial*, que actualmente es reproducido por una serie de fenómenos contemporáneos, incluyendo al turismo, pero también a las organizaciones no gubernamentales (ONG), a las políticas de derechos indígenas y a los conservacionistas. Como apunta Friedlander al final de su artículo sobre la reinención de Pame:

[...] El uso deficiente que el INI hizo de la antropología para apoyar las aseveraciones de continuidad cultural agobia la imaginación. También me incomoda ver el cambio de políticas en el INI en un momento en que México ha convertido al Indio en la mayor atracción turística (1986: 366).⁵

Por lo tanto, el otorgar una excesiva importancia a la continuidad cultural no es restringido solamente al turismo o a algunas ramas de la antropología. Es un fenómeno asociado con las múltiples interpretaciones de la historia del México postcolonial y con el énfasis que se ha dado a la conquista como el suceso clave para establecer “lo indígena” como una categoría. En un nivel teórico más extenso, esta importancia deriva del constante énfasis que se ha dado al concepto de cultura como un objeto de preservación activa. Al turismo se le ha convocado ahora a este esfuerzo como una forma posible de asegurar —por lo menos económicamente— la preservación de algunas culturas por medio del pago que hacen los turistas para ver las exhibiciones culturales locales.

El papel de la antropología en este proceso y su relación con el turismo, con la política de identidad indígena y con las representaciones culturales se ha puesto ahora bajo un severo escrutinio (Castañeda, 1996; Hale, 1997; y Watanabe, 1995). Mientras que la mayoría de los antropólogos se sentirían incómodos con la conclusión de Castañeda que la antropología y el turismo “cohabitan” (1996: 71), se tendría que tomar en cuenta el rol de la antropología

⁵ Estos comentarios selectos sobre el bagaje cultural del INI tal vez no hacen justicia a la historia un tanto compleja de esta institución, a los diferentes ciclos recorridos en sus 52 años de existencia y a las diversas influencias que ha tenido en el proyecto de construir una nación mestiza. Basta decir que la influencia de los antropólogos, primero en la fundación del instituto y posteriormente en su dirección, fue siempre un elemento clave (ver Warman *et al.* 1975, para una crítica de la antropología mexicana y su participación en el indigenismo estatal). Para una discusión más detallada sobre la participación política en el triángulo mexicano entre la antropología, el indigenismo y el INI, ver Aguirre Beltrán, 1975; Bonfil Batalla, 1990; Caso *et al.*, 1954; Comas, 1964; García Mora 1987-1988; García Mora y Medina, 1983-1986; Medina, 1993; *México Indígena*. Órgano de Difusión del Instituto Nacional Indigenista 1978; y Villoro, 1987.

al explicar ciertos tropos y estrategias en la representación de la *indigenidad*, tanto por personas indígenas como no indígenas. Debe recordarse que no sólo los antropólogos leen etnografías. No es raro que algunos turistas interesados lleguen a Lacanjá Chansayab con una de las más conocidas etnografías en sus mochilas. No obstante, quisiéramos agregar que si los antropólogos tomaran un futuro papel en este naciente escenario etno-político, éste involucraría la *desestabilización* de los estereotipos étnicos populares,⁶ y el estímulo de exploraciones indígenas sobre su propia historia e identidad post colonial.

La relevancia de lo anterior en la siguiente discusión sobre la producción de video indígena en Chiapas, una región del supuesto “Mundo Maya”, es que no se puede distinguir fácilmente dónde originaron ciertos tropos o estrategias de representación, dada la importancia de la gente no indígena en el financiamiento, la producción, la distribución y la recepción de tales representaciones.⁷ Estos foráneos no son generalmente turistas, en el sentido convencional, y traen consigo un conjunto de discursos que quizá mezclen lo popular con lo académico, y lo político con lo culturalista, cosa que puede (o no) ser estratégicamente apropiada para aquellos grupos indígenas involucrados en la videoproducción.

EL VIDEO INDÍGENA EN CHIAPAS COMO ESTRATEGIA DE REPRESENTACIÓN

Una encuesta en las librerías y papelerías en San Cristóbal de Las Casas revela que prácticamente todos los videos que venden —en un promedio de diez a treinta títulos disponibles— son comprados en su mayoría por turistas, sean extranjeros o del resto del país, principalmente de la Ciudad de México. Las

⁶ Aunque esto en sí mismo no es un asunto sencillo (ver Hale 1997: 577-578). Los antropólogos frecuentemente se encuentran atrapados en un dilema ya que sus compromisos de trabajo de campo les exigen apoyar, o al menos simpatizar con, los usos políticos contemporáneos de los esencialismos culturales, aunque sus compromisos intelectuales o teóricos les exijan que cuestionen los fundamentos en los que se formulan dichos esencialismos. Una salida posible de este conflicto es volver a referirse a la naturaleza implícitamente comparativa de la investigación antropológica y admitir que siempre habrá una disyuntiva entre la cultura explícita *de* un sujeto y aquella que el etnógrafo / extraño entiende como la cultura *vivida*. Por ejemplo, cuando explicamos nuestra propia cultura a un extraño, tendemos a esencializar y quizá excluimos una serie de elementos que un extraño observaría como parte de su percepción inevitablemente comparativa de su cultura y la nuestra.

⁷ Cabe señalar que el video es un agregado reciente a los medios visuales, del que los indígenas se han apropiado en cierta medida con la intención de auto representarse, mientras que la representación en medios visuales de mayor antigüedad, como la fotografía fija y el cine, han quedado predominantemente bajo el dominio de los mestizos y extranjeros.

posibilidades de transmisión de estos productos son sumamente limitadas, debido a su calidad técnica y su contenido, por lo que su venta a costo de 80 a 150 pesos mexicanos por pieza constituye uno de los principales medios de distribución disponibles. Muchos de estos videos tratan de la militarización del Estado de Chiapas desde el levantamiento zapatista en 1994 y la guerra de baja intensidad ejercida contra la población indígena rebelde, y claramente promueven una visión pro zapatista en la portada. Otros tratan de tradiciones folclóricas y ofrecen una perspectiva documental de la vida indígena rural o historias folclóricas interpretadas por grupos de teatro indígenas. El activismo político y el cultural son los dos polos principales del espectro videográfico que está a la venta, mezclado con algunos ejemplares acerca de la biodiversidad del Estado y la producción indígena de café (orgánico). Sin embargo, estos temas, junto con la producción agrícola alternativa y sustentable y los métodos de conservación de los bosques tropicales en los que participan los indígenas, ocupan un espacio importante en la video producción de instituciones (académicas) (por ejemplo, ECOSUR) y de las ONG (por ejemplo, PRONATURA). Pero, ¿alguno de estos videos en venta y en circulación institucional califica realmente como “video indígena”?

¿EXISTE EL “VIDEO INDÍGENA” EN CHIAPAS?

En un estudio sobre enfoques antropológicos en los medios masivos de comunicación, Debra Spitulnik (1993: 303-304) hace una observación acerca de la “hibridez substancial de los medios de comunicación indígena” cuando señala el dilema para definir a quién se refiere el término ‘indígena’ en este contexto:

[L]os medios masivos de comunicación son productos culturales y procesos sociales a la vez, así como arenas extremadamente poderosas de luchas políticas [...] ‘medios de comunicación indígenas’ es un término usado para un amplio espectro de los fenómenos de medios, que van desde la radio, la televisión y las operaciones videográficas que pertenecen a y son operados por una comunidad, hasta los programas producidos localmente que aparecen en la televisión nacional. La definición precisa del término “indígena” es empero un poco problemática tanto en su ámbito de aplicación como en su significado político [...] uno se encuentra con que el adjetivo “indígena” se refiere con bastante flexibilidad tanto a los productores como a los propietarios, los sujetos, los locales, y/o a los auditorios de estos diferentes medios masivos de comunicación. (*Ibid.*: 303-304).

En Chiapas, no hay producción de video exclusivamente indígena, cuando menos si aplicamos una definición estricta, limitándonos a los videos producidos por los indígenas para los indígenas. En la mayoría de los casos ni los productores ni el auditorio son indígenas, sino se trata de videos hechos por personas no indígenas con algún tipo de colaboración de los indígenas para un público predominantemente no indígena y con frecuencia no mexicano.

La intención de iniciar un proyecto de videoproducción indígena no híbrido y políticamente correcto ha estado, al parecer, en el plan de trabajo del actual director del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, el poeta Oscar Mario Oliva Ruiz (2001-), en cuyo equipo se encuentra un reconocido videoasta mestizo, Carlos Martínez Suárez, como director del área de Distribución Cultural.⁸

En los tres años del gobierno actual, que públicamente se ha declarado a favor de los indígenas, dicho proyecto no ha logrado madurar aún. En todo caso, habría que tomar en cuenta los resultados, los problemas y los fracasos de su precursor, el "Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a las Comunidades Indígenas", iniciado por el Instituto Nacional Indigenista en 1989 (ver Anaya, 1990).⁹

Para dar una idea de las limitaciones del programa y de las dificultades para construir de la nada una infraestructura para la videoproducción, así como para iniciar una producción de video indígena independiente y respetando su autodeterminación, vale la pena mencionar que actualmente en Chiapas aproximadamente 45 organizaciones e instituciones indígenas disponen del equipo

⁸ Desde la década de los setenta, antes de integrarse a CONECULTA-Chiapas, Carlos Martínez ha trabajado casi exclusivamente con comunidades indígenas y es, sin duda alguna, el más prolífico videoasta en Chiapas, con más de veinte producciones sólo en la década de los noventa. También ha trabajado para la Iglesia Católica en Chiapas como camarógrafo, lo mismo que para productores de documentales y reporteros de televisión extranjeros. Con base en estas experiencias y la muestra de sus videos en festivales internacionales (y la venta de éstos en librerías locales), Martínez ha expresado públicamente su gran preocupación por la falta de redes de distribución en Chiapas y en México tanto de los videos y películas producidos en el interior como en el exterior, especialmente cuando documentan o ficcionalizan eventos y gente de la localidad (discurso ofrecido en el Festival Regional Cine-Video-Sociedad, en Mérida, Yucatán, 2000).

⁹ Aquí la idea era entregarles a las comunidades indígenas la tecnología y proporcionarles la capacitación adecuada en la producción de radio y de video, de manera que sus miembros estuvieran capacitados para formular sus propias expresiones culturales en los medios audiovisuales sin intermediarios mestizos. El INI puso en práctica numerosos talleres sobre video, entre 1989 y 1994, que fueron impartidos por profesionales de cine y video documental. En estos talleres participaron miembros

esencial de video,¹⁰ es decir, cuentan con una cámara y un monitor, y algunas también con equipos para editar o con acceso a ellos. Con la notable excepción del Proyecto de Medios de Comunicación de Chiapas (ahora Proyecto de Medios de Comunicación Comunitaria, A.C.) el cual merece un comentario más detallado (ver más adelante), sólo cuatro de estas organizaciones, incluyendo el CELALI, que a través de su afiliación a CONECULTA depende del gobierno estatal, han logrado producir videos o participar en tal producción. Las otras son *Sna Jtz'ibajom*, Cultura de los Indios Maya, A.C., la OMIECH y el CDLI-Xi'Nich. El Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas (CELALI) tiene un pequeño departamento de video que por varios años ha sido dirigido por un videoasta mazateco de Oaxaca, mismo que recibió su capacitación inicial en los talleres que organizó el INI para realizar el "Proyecto de la Transferencia de Medios Audiovisuales". El CELALI se creó en 1997 como una respuesta del Estado a las demandas indígenas reconocidas oficialmente en los Acuerdos de San Andrés, firmados el 16 de febrero de 1996 (ver Ce-Acatl 1996). Dicho centro tiene entre sus objetivos manifiestos el rescate, la promoción y la difusión de las culturas indígenas por los mismos

de las comunidades indígenas, ONG y organizaciones sociales que habían presentado un proyecto preliminar o por algún tiempo habían estado demandando su autodeterminación en la producción audiovisual. Después del taller, el INI entregó equipos de videoproducción en formato S-VHS (cámaras y equipo de edición) a 36 organizaciones y comunidades indígenas de todo el país (Velásquez, 1999). Posteriormente, el INI instaló estaciones de radio y centros de videoproducción en varios estados de México; las primeras como unidades de transmisión centralizadas para programas producidos generalmente en las áreas rurales cercanas, los últimos como centros de capacitación y producción para los videoastas indígenas con el objeto de crear una infraestructura más perdurable. Sin embargo, son los mestizos quienes han dirigido las estaciones de radio y hasta el 2000 también los centros de producción de videos. Dado que el componente de radio del proyecto era mucho más barato y más efectivo, y también más fácil de manejar y más accesible para un auditorio indígena más numeroso, éste tuvo mucho mayor éxito y sobre todo ha recibido un apoyo institucional más constante. Esto es especialmente el caso con Chiapas, en donde el INI opera dos estaciones de radio, pero curiosamente nunca abrió un centro de video, a pesar de que su delegación chiapaneca se lo propuso (INI 1999). En la actualidad existen cuatro Centros de Video Indígena: el primero, que se fundó en Oaxaca en 1994 y tres más en Michoacán, Sonora y Yucatán (Velásquez, 1999).

¹⁰ La propuesta del INI Chiapas de 1999 registra 31 organizaciones e instituciones indígenas que adquirieron equipo para producción de video entre 1994 y 1999, entre ellas, seis Fondos Regionales Indígenas administrados por el mismo INI, cinco Uniones de Ejidos, dos cooperativas y dos organizaciones indígenas productoras de café, así como el CELALI. En 2001, Juan Carlos Ortela Francisco, que entonces era director del departamento de video del CELALI, calculaba que 45 organizaciones indígenas tenían algún tipo de equipo de video que les permitía cuando menos iniciar sus propias producciones (comunicación personal).

indígenas. Hasta la fecha, la producción cultural del CELALI, incluyendo el ámbito de sus videograbaciones, ha caído dentro de la interpretación que hizo el último gobierno priista¹¹ sobre los derechos indígenas, misma que redujo el concepto de autonomía a asuntos relacionados con sus “lenguas, sus usos y costumbres, sus tradiciones y su *habitat*” (Leyva, Olivera y Burguete, 1999: 8). La política cultural del CELALI se enfoca en la promoción de una identidad indígena rural distinta, apartada de la corriente principal de la sociedad urbana. Su énfasis en la producción artística y cultural indígena y la promoción de ésta (publicaciones bilingües de poesía y prosa indígena; investigaciones lingüísticas; festivales de música tradicional y la producción de música en cassettes; talleres de literatura, pintura y video; grabaciones en video de reportajes de festivales folclóricos y ceremonias tradicionales) sistemáticamente ha dejado a un lado las demandas concretas de los movimientos sociales indígenas que exigen tierra, auto-determinación política y productiva, educación autónoma (y bilingüe), democracia con mayor participación indígena, y la implementación de leyes y programas para combatir la discriminación social y étnica, así como la reducción de la marginación económica.

Fuertemente influenciado por el indigenismo, el CELALI encauza su atención abiertamente hacia las formas trascendentes de la cultura indígena. Esto lo hace documentando sus elementos en extinción (cuando menos para beneficio de los archivos) por medio de subsidios para expresiones artísticas individuales o colectivas, o representaciones teatrales en festivales culturales que organizan el CELALI y otras instituciones gubernamentales (INI, CONECULTA, etc.). Además de los talleres, el departamento de video del CELALI se dedica principalmente a documentar dichos festivales, filmando horas de música, cantos y bailes tradicionales. El CELALI no se enfoca en los aspectos prosaicos (rutinarios) de la vida cotidiana o en sus problemas sociales, económicos o políticos, más bien resalta actividades comunales tales como los festivales religiosos, los actos rituales y ceremoniales que reflejan una continuidad con tradiciones locales particulares y celebran los aspectos colectivos de la vida indígena.¹² La más reciente producción

¹¹ Partido Revolucionario Institucional (PRI).

¹² No estamos de ninguna manera juzgando las capacidades personales de Juan Carlos Ortela Francisco, el ex director del departamento de video del CELALI, que actualmente trabaja para la televisión estatal de Chiapas, el Canal 10, y quien no sólo es un excelente director y camarógrafo, sino que bien podría llegar a ser una de las futuras estrellas de la videoproducción indígena. Más bien, nuestra intención aquí es ilustrar un marco institucional y los productos que hasta ahora ha generado.

del CELALI, “El *Balché*, Bebida Ritual Lacandona”, es un ejemplo de esta tendencia. Dicho video documenta una de las “últimas” preparaciones rituales del *balché* realizadas por don Antonio Chank’in Martínez, un anciano lacandón de Nahá, quien supuestamente va a llevarse a la tumba su conocimiento sobre este ritual. Esta celebración apolítica de tradiciones e identidades culturales indígenas —ya sean inventadas o reinventadas— ayuda a moldear el tipo de ambiente humano seguro que el Mundo Maya necesita como complemento folclórico a su énfasis pétreo en la arquitectura maya clásica.

Sna Jtz’Ibajom, una frase tzotzil que se traduce como “La Casa del Escritor”, es una de las organizaciones independientes más antiguas que promueve las lenguas y las culturas indígenas de Chiapas. Se fundó en 1983 y tiene un impresionante acervo de producciones teatrales y literarias (ver Laughlin, 1995). Todos los videos de *Sna Jtz’Ibajom* han sido coproducidos bajo la dirección de Carlos Martínez Suárez. Varios de ellos han contado con el apoyo logístico de Robert Laughlin, un lingüista norteamericano y cofundador de *Sna Jtz’Ibajom* (que tiene el mérito de haber publicado el primer diccionario tzotzil). Todos estos videos han sido producciones en español, basadas en cuentos y leyendas folclóricas tzotziles o tzeltales, las cuales se realizaron con la contribución de los actores del grupo de teatro de *Sna Jtz’Ibajom*.¹³ Otro elemento que ha contribuido al espíritu de colaboración que representa la producción de videos de *Sna Jtz’Ibajom*, es la aportación creativa de Francisco Álvarez Quiñones, poeta mestizo y activista cultural, quien participó como guionista.

Aunque *Sna Jtz’Ibajom* tiene el equipo básico para editar, y más recientemente ha adquirido aparatos de edición digitales, sus miembros, predominantemente tzotziles, no han producido ellos solos un video. Su situación es tristemente emblemática de la mayoría de las organizaciones indígenas en Chiapas que cuentan con recursos para producir videos. Muchas tienen una extensa colección de escenas en video que sus miembros han filmado en diversas

En un sentido semejante, la Secretaría de Atención para los Pueblos Indígenas (SEAPI, ahora la Secretaría de los Pueblos Indios, SEPI), con sede en San Cristóbal de Las Casas, un verdadero bastión de indígenas miembros del PRI y sus redes clientelares, realizó videograbaciones principalmente de reuniones políticas oficiales y de ceremonias culturales en las que los caciques indígenas y sus facciones rendían culto a su afiliación con el gobierno del Estado, frecuentemente ambientadas con escenas folclóricas de las tradiciones indígenas.

¹³ Estos son: ¿A poco hay cimarrones? (1990); Herencia Fatal (1992); y El Haragán y el Zopilote (1993).

ocasiones, usualmente ajustadas a los objetivos generales de sus respectivas organizaciones. A menudo, las videograbaciones realizadas en los ejidos, comunidades y organizaciones sociales se parecen a lo que Juan José García ha llamado “asambleitis”, es decir, la filmación de horas de asambleas comunales que puede tener una función importante como documento para los archivos. Asimismo, hay una tendencia a filmar fiestas, marchas y manifestaciones. Todo esto forma la materia prima potencialmente interesante para la clase de producto terminado que a estas organizaciones les gustaría producir. Empero, debido a la falta de capacitación, equipo o recursos económicos y humanos, las filmaciones en video se quedan sin editar y, como todo material magnético, se deterioran con el tiempo o su formato se vuelve obsoleto. Otro factor que impide la especialización —y no sólo en la videoproducción— es un espíritu colectivo que obliga a rotar las funciones de los miembros dentro de su organización. Como resultado, podemos ver que hay una gran diferencia entre tomar una cámara y filmar eventos y editar un video que pueda ofrecerse a la venta o a una distribución más amplia.

La Organización de Médicos Indígenas del Estado de Chiapas (OMIECH), fundada en 1983, tiene un perfil muy público, el cual es construido físicamente en torno al Museo de la Medicina Maya y, cibernéticamente, a través de su participación en la lucha contra el proyecto ICBG Maya¹⁴ ampliamente divulgado en *internet*. El museo está situado en un barrio pobre a espaldas del mercado viejo de San Cristóbal de Las Casas y ofrece una exposición en la que se representan procesos terapéuticos tradicionales. En 1997 ganó el premio nacional de museografía.¹⁵ Maniquís, a escala humana, de curanderos, doctores, parteras indígenas y sus clientes —todos ellos en trajes tzotziles típicos— están colocados en reconstrucciones de sus viviendas y medio ambiente en las áreas rurales de Los Altos; “reconstrucciones del indio ‘auténtico’ para el beneficio de la mirada turística” (Ayora Díaz 2000: 184). En “seis espacios museográficos [...] se representa la totalidad de la práctica de la medicina indígena”, es decir, se exhiben,

¹⁴ Este proyecto, ya abortado, se llamaba El Descubrimiento de Medicinas y la Biodiversidad entre los Mayas de México (*Drug Discovery and Biodiversity among the Maya of Mexico*) y fue propuesto originalmente dentro del programa especial del Instituto Nacional para la Salud / Fundación Nacional de Ciencias / Servicio Exterior de Agricultura (*National Institute of Health / National Science Foundation / Foreign Agricultural Service*) sobre los Grupos Colaboradores Internacionales de la Biodiversidad (*International Collaborative Biodiversity Groups*, ICBG).

¹⁵ El premio fue otorgado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

en una especie de película congelada, momentos clave de las prácticas médicas indígenas —una partera auxiliando en un alumbramiento, un *ilol* diagnosticando a través de la toma del pulso, la manufactura de velas, la preparación de *pílico* contra los espíritus diabólicos y rezos religiosos— complementados con sonidos ambientales pregrabados para establecer “uno de los ambientes más interesantes para el visitante” (Trípticos del Museo y de la OMIECH, ambos en español e inglés). Una parte integral del museo es la sala de video, donde el visitante puede ver “cualesquiera de los videos informativos y documentales” disponibles en el museo. Estos incluyen dos videos promocionales, uno sobre el museo (Gómez 1999) y el otro sobre la OMIECH, además de diversos videos didácticos que promueven el conocimiento de la medicina tradicional maya (por ejemplo, la partería y la preparación y uso de plantas medicinales) como esté practicado, recuperado o reinventado, en Los Altos de Chiapas donde se habla el tzotzil. Aunque la OMIECH tiene su propio equipo de video S-VHS (cámara y aparato para editar), los activistas mestizos, tales como estudiantes de comunicación de las universidades de la Ciudad de México, les han editado estos videos. Algunos otros videos se han producido con el apoyo de la OMIECH, todos ellos relacionados con el tema de la medicina tradicional maya, pero igualmente han sido realizados por mestizos.¹⁶ Como resultado de un curso de capacitación en el uso del video para los indígenas,¹⁷ dos miembros de la OMIECH, junto con dos activistas artesanas de *Kinal Anz'etik* y *Jolom Maya'etik* y una artesana independiente, produjeron un video llamado “El Secreto de las Plantas” sobre el conocimiento indígena de las plantas medicinales y sus usos tradicionales. Un proyecto de video que a la OMIECH le gustaría llevar a cabo tiene que ver con las disputas contra el Proyecto ICBG Maya y los intereses transnacionales que se esconden detrás de ello (Pedro Agripino Icó Bautista, comunicación personal). Este proyecto fue etiquetado como “biopiratería” por un grupo creciente de activistas que apoyan la medicina tradicional indígena. Cabe mencionar que el discurso de la OMIECH es sustentado

¹⁶ Cabe mencionar, en este contexto, a los Médicos de Cuerpos y Almas (1990) de Ricardo Montenegro, así como a Los Rezadores de la Santa Tierra (1992) y El Poder del *Ilol* (1993) de Carlos Martínez Suárez.

¹⁷ En el otoño del 2000, el Centro de Estudios Superiores en Antropología Social del Sureste (CIESAS-Sureste) y el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH) organizaron un Diplomado en Antropología Visual en San Cristóbal de Las Casas. Veintiún representantes indígenas de varias organizaciones sociales, ONG y comunidades, participaron en un curso de tres meses en el que los instructores fueron videoastas indígenas y mestizos, antropólogos visuales y activistas de los medios. Colectivamente produjeron seis videos de acuerdo con su elección y con sus intereses, y con la ayuda de jóvenes videoastas mestizos.

por intereses indígenas, específicamente la lucha por el reconocimiento de sus derechos de propiedad intelectual, y podría describirse como “estratégicamente esencialista” en cuanto a que se apoya, en gran medida, en los conceptos de las tradiciones puras de la medicina indígena. Dichos conceptos están arraigados en una eco-cosmología y conjuntividad espiritual más amplia que son el fundamento ideológico para el rescate del “conocimiento milenario”. Estos son elementos clave para la construcción de una identidad pan-maya en un ambiente indígena de Chiapas muy fragmentado, que también aprovechan los anhelos turísticos por experimentar una espiritualidad india auténtica y que son compartidos por una facción de activistas euro-americanos de la medicina alternativa, así como por turistas de la corriente *New Age*.

Un esfuerzo, que no es de origen mexicano pero que también tiene una agenda política definida, es el Proyecto de Medios de Comunicación de Chiapas, que oficialmente se registró como asociación civil a principios del 2003 y que actualmente se denomina Proyectos de Medios de Comunicación Comunitaria, A.C. Fue fundado en 1998 por activistas norteamericanos pro zapatistas como *Chiapas Media Project* (CMP) y durante años la información que el CMP puso en su página de *internet* sólo estaba disponible en inglés. Inicialmente el CMP estaba compuesto por un director norteamericano, un puñado de miembros mestizos e indígenas, así como un par de voluntarios euro-americanos. El proyecto comenzó por entregar computadoras portátiles y equipo de video, principalmente cámaras Hi-8, además de reproductoras y editoras de VHS¹⁸ a miembros de las comunidades autónomas, y desde entonces continuamente les ha proporcionado capacitación básica en técnicas de filmación, entrevista y edición. La idea siempre ha sido la de capacitar a estas comunidades para que puedan expresar audiovisualmente lo que sea importante para ellos desde su propia perspectiva, o como explica el CMP en su página en *internet*, “contar sus propias historias en sus propias palabras” (<http://www.chiapasmediaproject.org/>, ahora <http://promedios.org/>). Los videos producidos hasta ahora han documentado la recuperación de una presidencia municipal autónoma, la marcha zapatista de 1999 para promover la Consulta Nacional sobre los derechos indígenas, los abusos a los derechos humanos cometidos por el Ejército Mexicano y las fuerzas paramilitares, el establecimiento de formas colectivas de autogobierno y el desarrollo de formas

¹⁸ 40 cámaras se han distribuido en el Estado, y en la actualidad “cinco computadoras se encuentran funcionando en comunidades clave. Algunos de los estudiantes más avanzados están aprendiendo técnicas de edición en dos sistemas de edición” (<http://www.chiapasmediaproject.org/> en 2001).

alternativas de autodeterminación en cuanto a la educación, la producción agrícola colectiva y la cultura indígena (por ejemplo, Jerónimo 1997; Jorge 1999; ver la página web del CMP para el catálogo completo de videos producidos y distribuidos por ellos).

En el transcurso de tres años, la calidad de los videos producidos por el CMP ha evolucionado enormemente; desde la estética rústica del cine casero hasta los niveles del documental casi profesionales. Independientemente de su estética, estos videos son por sí mismos interesantes como documentos políticos e históricos de la vida indígena en las regiones autónomas de Chiapas en el final de los noventa y principio del siglo XXI. Más importante aún es el valor comunicativo que tienen entre las mismas comunidades. Esto es porque los activistas del CMP promueven por medio de proyecciones en comunidades los videos producidos en el proyecto y otros videos, no necesariamente de contenido político. De esta manera están impulsando, en forma más extensa, las redes intercomunitarias de comunicación y fomentando una identidad política compartida dentro de un movimiento social por los derechos y autonomía indígenas. Otro objetivo manifiesto del proyecto es el de establecer en Chiapas medios alternativos de comunicación controlados por los indígenas, y construir la infraestructura necesaria para conectar a las comunidades indígenas autónomas con el resto del planeta, vía la tecnología contemporánea.¹⁹

Los fondos para el proyecto vienen predominantemente de Norteamérica y también de fuentes europeas,²⁰ así como de turistas euro-americanos simpatizantes de una corriente política que se opone a los valores culturales de la mayoría (la llamada “*counter-culture*”), los “post-turistas” que cuestionan el turismo convencional y participan en una forma de turismo que, en Chiapas, se le ha dado el sobrenombre de “Zapatours”. En su página web, el CMP señala que:

¹⁹ El CMP estableció conexiones satelitales en algunas comunidades, de manera que “a través de sus computadoras puedan **difundir sus historias vía internet**. Este es un nuevo tipo de lucha que amalgama valores tradicionales como la dignidad, la democracia y la autonomía con tecnologías modernas que permite a los sin voz de ser escuchados” (<http://www.chiapasmediaproject.org/>, las negritas son originales).

²⁰ Estas fueron originalmente *The Peace Development Fund*, *The Funding Exchange*, *The US/Mexico Fund for Culture*, *The Angeles Arrien Foundation for Cross-Cultural Education and Research*, *Downtown Community TV*, *Museum of Modern Art/NYC*, *Vanguard Public Foundation*, y *The Virginia Wellington Cabot Foundation*.

[...] la misión del proyecto es crear y nutrir los procesos que, a través de la tecnología del video y la computación, empoderen a las comunidades que luchan por democracia, reformas agrarias y autonomía en el desarrollo de medios de comunicación alternativos para que sus voces puedan ser escuchadas en todo el mundo. [...] El Proyecto de Medios de Comunicación de Chiapas existe por el apoyo que brindan simpatizantes de toda Norteamérica.

Pero aparte de las donaciones para el proyecto —sea en dinero o equipo— hubo un componente turístico pro activo. En 1999 y en 2000, el CMP tenía un programa de becas para que “los jóvenes de color de los Estados Unidos jugaran un papel importante instruyendo a sus contrapartes indígenas en las técnicas del video y la computación.” Además, el CMP organizaba “delegaciones a Chiapas” que:

[...] ofrecían a los participantes la oportunidad de experimentar la vida en las comunidades indígenas de Chiapas. [...] para conocer de primera mano la vida cotidiana en las comunidades [...] para compartir sus luchas y sueños, y regresar a los Estados Unidos con una comprensión más amplia de la vida de los indígenas chiapanecos.

Por medio de su esquema turístico de solidaridad, el CMP prometía a los activistas estadounidenses la experiencia perdurable de ese “otro” revolucionario auténtico, el lado prohibido, olvidado, o quizá deliberadamente omitido en la topografía turística del Mundo Maya.²¹

El Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI) es parte de una red de organizaciones indígenas políticas y sociales, influida por jesuitas, llamada *Xi'Nich*, que tiene su base en los alrededores de Palenque. Las raíces ideológicas de la *Xi'Nich* se sustentan en la Teología de la Liberación, y su enfoque práctico ha sido la lucha indígena por las reformas agrarias. El departamento de video del CDLI está a cargo de un solo hombre, un activista tzeltal, Mariano Estrada Aguilar, ejidatario de Salto de Agua, quien produce estos videos en su tiempo libre y, hasta ahora, ha firmado todas las producciones como director, camarógrafo y editor.²² Estrada ha adoptado una posición radical. Un comentario al principio

²¹ Aunque el proyecto no ha logrado ser autosuficiente todavía, ha iniciado un proceso para planificar su autonomía. Esto quiere decir, capacitar a los más antiguos miembros indígenas del proyecto en su administración y transferir la organización del proyecto a sus miembros indígenas dentro de un par de años. Lo que queda por ver es qué tipo de proyectos emprenderá un CMP indígena autónomo.

²² Estrada recibió tanto su capacitación videográfica como su equipo a través del “Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a las Comunidades Indígenas” del INI, y ha editado su trabajo

de su video, “*Lo’hil K’in, la Fiesta de Burla*” (1998), también titulado “Carnaval en Bachajón”, nos da una muestra de su motivación para producir videos sobre su propia gente. Hablando de los avances tecnológicos, Estrada nos dice:

La radio y la televisión son medios de comunicación que nacen de esta tecnología avanzada. Pueden educar, informar y ampliar nuestro conocimiento. Desafortunadamente, ahora son medios de exterminación, porque niegan la existencia de nuestros pueblos y sus luchas por mantener nuestras culturas ancestrales. Las costumbres y tradiciones tienen cada vez menos presencia en nuestras comunidades. En muchos casos, lo que nuestros antepasados nos habían dejado ha desaparecido por completo. Antes de la conquista contábamos con los mejores doctores, los mejores arquitectos y hasta grandes astrónomos con vastos conocimientos, pero con la llegada de los españoles se acabó todo.

Este comentario exalta la resistencia cultural y el fervor con el que los tzeltales de Bachajón celebran anualmente su carnaval. Dicho carnaval es un ritual sincrético que representa la expulsión histórica de los tzeltales de Bachajón de su lugar de origen, efectuada por los lacandones después de una confrontación sangrienta. Los lacandones, a quienes los bachajontecos llaman “caribes”, visten sólo pantalones, collares de semillas y sombreros de paja coronados con adornos hechos de musgo. Todos llevan consigo maniquís de monos disecados para indicar su pertenencia a la selva tropical como verdaderos selváticos. Después de una representación espectacular de la batalla entre los tzeltales, “organizados jerárquicamente”, y los lacandones “igualitarios”, sigue la parte más importante de la fiesta, que es la ceremonia del cambio de autoridades, la “forma tradicional” de gobierno de los indios tzeltales. La reconciliación entre los lacandones y los tzeltales es representada por medio de bailes y el intercambio ritual de la caza selvática por tabaco y alcohol.²³ Todo el comentario del video (hablado con voz en *off*) es en español, pero las entrevistas con un actor clave, un indígena tzeltal que personifica al jefe de los lacandones guerreros durante el rito del carnaval, están en tzeltal sin subtítulos en español ni traducción oral simultánea, lo que indica que el auditorio al que va dirigido el video es indígena y no indígena y que

en el primer Centro de Video Indígena en Oaxaca con la ayuda de videoastas zapotecos y no indígenas. Entre ellos merecen mención especial Guillermo Monteforte, videoasta y cineasta documental ítalo-canadiense, que anteriormente fue jefe del Centro de Video Indígena, y Juan José García Ortiz, videoasta zapoteco, que también fue director del Centro de Video Indígena, grandes promotores de la producción videográfica indígena en Oaxaca y en el sureste de México.

²³ Un relato histórico sobre el carnaval de Bachajón puede encontrarse en De Vos (1980b).

su propósito también es educativo. Las palabras con que concluye expresan, una vez más, la intención del productor de documentar y fortalecer la lucha contra la pérdida cultural en el mundo moderno:

Así, año con año se celebra *Lo'bil K'in*, una antigua fiesta que mantiene la identidad de los bachajontecos, haciendo que las raíces de su historia y cultura se mantengan vivas a pesar de los cambios que el mundo actual impone sobre ellos.

Este video es una muestra interesante de lo que Marshall Sahlins (1999) ha llamado “antropología nativa”, y complementa, con gran efecto, los registros históricos y antropológicos en un medio popular. Los otros videos que el CDLI ha producido hasta ahora se han realizado con el espíritu de documentar la cultura de los campesinos indígenas y sus luchas políticas, tanto para auditorios indígenas y no indígenas. Aunque en su contenido visual los videos de Estrada algunas veces se traslapan con otras producciones indígenas culturistas, su mensaje político siempre es explícito, tanto en los comentarios como en la edición, lo cual hace toda la diferencia. Los títulos de los videos hablan por sí mismos. La primera producción de Estrada fue “500 Años de Resistencia Indígena”, que fue el resultado de su participación en el taller del INI para el “Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a las Comunidades Indígenas” en 1992. Entre sus otras producciones destacan “La Marcha de la *Xi'Nich*” (1996), que documenta la marcha indígena campesina desde Chiapas a la Ciudad de México, que organizó la *Xi'Nich* en 1992 con el objeto de despertar la conciencia pública sobre su situación y fortalecer sus demandas por una reforma agraria y por los derechos indígenas. Hasta la fecha, la producción más ambiciosa y profesional de Estrada ha sido “Ayer, Hoy y Siempre” (1999), un retrato vívido de su gente, su constante lucha por la dignidad y una vida mejor. También presenta en forma videográfica su organización —el CDLI— que da estructura a sus esfuerzos y esperanzas por lograr dichos objetivos. Estrada vive en vecindad directa con dos ejidos cercanos a Palenque (Misol-Há y Colem-Há), cuyas cascadas en sus tierras las han convertido en atracciones turísticas con el propósito de que los indígenas mismos sean los beneficiarios del concepto impuesto de “Mundo Maya”. Sin embargo, como sus compañeros de ejido, Estrada no tiene ningún interés en una comercialización posiblemente lucrativa ni de las tierras ni de la *indigenidad* (auténtica) de su ejido. Desde su posición política radical, Estrada se excluye, o es excluido, de los géneros de representación indígena permitidos por el proyecto “Mundo Maya”.

FINANCIAMIENTO DE LA VIDEOPRODUCCIÓN EN CHIAPAS

El financiamiento para los proyectos de videoproducción indígena proveniente de la dependencia del gobierno federal, CONACULTA, y su equivalente estatal, CONECULTA, el organismo oficial que aporta la mayor cantidad de fondos para la cultura y las artes, es bastante limitado. Más de la mitad de los recursos que aporta el PACMYC²⁴ se dirige actualmente hacia la continuidad de las fiestas comunitarias y al rescate cultural. Es curioso que en el primer año de operaciones del PACMYC (1989), aproximadamente 15% de su presupuesto en Chiapas se fue a los proyectos indígenas y 85% a los proyectos mestizos. Con el levantamiento zapatista en 1994 y, particularmente, la firma de los Acuerdos de San Andrés en 1996, la proporción de los fondos para los proyectos mestizos en relación con los de los indígenas se invirtió. En 2000, 90% del presupuesto del PACMYC se fue a los proyectos indígenas (Rita del Carmen Cifuentes, comunicación personal). La reorientación en la política de financiamiento es evidente en los tres primeros “temas” —de los veintiséis listados en su programa— que se refieren directamente a Cultura, Lenguas, Literatura y Ley de Usos y Costumbres Indígenas. Siete de los otros temas que apoya el PACMYC incluyen el adjetivo “tradicional” que, en el contexto chiapaneco, casi ha llegado a convertirse en sinónimo de “indígena”. Todos ellos se ajustan a expresiones de cultura indígena que son seguras y de gusto turístico: fiestas, danzas, vestimenta y medicina tradicionales, museos comunitarios, técnicas de cultivo, y juegos y juguetes tradicionales. Los últimos tres temas en la lista son: Video, Televisión y Multimedia respectivamente, lo cual es un reflejo exacto de su relativa marginación en términos de apoyo económico.²⁵ De los 120 proyectos patrocinados por el PACMYC en Chiapas en el año 2000, y que fueron seleccionados entre 460 solicitudes presentadas, sólo cuatro fueron proyectos relacionados con la producción de videos.²⁶ El Fondo

²⁴ El Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) es uno de los canales del apoyo económico federal y estatal. Su presupuesto viene de dos fuentes, CONACULTA y la Dirección General de Culturas Populares, pero también otras instituciones culturales estatales apoyan el programa.

²⁵ Para la convocatoria del 2003, los 26 “campos y temas” fueron reducidos a 17. Video, Televisión y Multimedia desaparecieron por completo de la lista, y también los cinco campos de Cultura (indígena, jóvenes, infantil, popular urbana y afro-mestiza). Se agregó Turismo Comunitario.

²⁶ El presupuesto del PACMYC para Chiapas ha sido el mismo desde el año 2000 (\$2,500.000 pesos mexicanos), pero el número de proyectos que se presentan y solicitan financiamiento ha ido creciendo. En 2002 hubo 665 solicitudes y en 2003, 635, entre las cuales los proyectos relacionados con la producción de videos permanecieron marginados.

Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA), al igual que su organización madre CONECULTA fundada apenas en 1966, solamente ha apoyado tres proyectos relacionados con filmaciones o videos en sus siete años de existencia.²⁷ Su política de financiamiento está firmemente enfocada a las expresiones elitistas de arte o cultura “alta”, sean producidos de manera individual o colectiva.²⁸ En 2001, el FOESCA estuvo considerando la apertura de una nueva categoría dirigida a los Creadores Indígenas con criterios de selección distintos, tanto por las particularidades de las expresiones creativas de los indígenas como de las probables inequidades en su educación artística formal.²⁹ El INI ha seguido ofreciendo apoyo —aún con sus recursos anualmente recortados— por medio de su programa “Fondos para la Cultura Indígena” en el cual la “Transferencia de medios audiovisuales” figura como una de las once categorías, casi todas ellas relacionadas con formas de conocimiento cultural para representar que tienen potencial turístico, entre ellas: tradición ceremonial, música y danza indígena, artesanía, lugares sagrados y sitios históricos, y apoyo a la cultura étnico-comunitaria.

Las prioridades de dichos subsidios son bastante reminiscentes del antiguo estilo de indigenismo, con su énfasis en el rescate cultural y la preservación de la tradición. También reflejan la posible complicidad entre las políticas del subsidio y el estímulo a la expresión cultural considerada apropiada para el consumo turístico dentro del Mundo Maya.

DRAMATIZANDO BONAMPAK

En febrero del 1946, un indígena lacandón llamado José Pepe Chanbor llevó a Charles Frey, un arqueólogo aficionado americano, a unas ruinas en la Selva Lacandona situadas a unos 10 kilómetros de su casa. El viaje no habría sido especialmente memorable si no hubieran descubierto, tres meses más tarde,

²⁷ Según su actual coordinador, FOESCA sólo ha recibido tres solicitudes para proyectos audiovisuales y todos recibieron financiamiento (Gelda Yanet Navarro Pérez, comunicación personal, 2003)

²⁸ También hay una categoría para la investigación del patrimonio cultural del Estado que está orientada hacia los académicos, pero que hasta la fecha ha atraído pocas propuestas académicas debido quizá al hecho de que el FOESCA tiene el perfil de ser un patrocinador de las artes.

²⁹ Esta idea nunca fructificó. Sin embargo, los artistas indígenas, principalmente escritores y pintores, han logrado incursiones y el subsidio del FOESCA con base en los méritos de sus obras anteriores y la calidad y contenido de las propuestas. Para ser justos con el FOESCA, las expresiones (artísticas) de la cultura popular sí reciben subsidio a través del PACMYC.

algunos murales notablemente bien conservados en ese sitio, que más tarde llegó a conocerse como Bonampak. Estos murales, con su descripción gráfica de escenas de batallas, de tortura y de autosacrificio, causaron gran sensación en esa época entre los mayistas y un numeroso público lector de la revista *National Geographic*.³⁰ También puso a los lacandones, por primera vez, en el foco de la atención mundial, y desde entonces siempre han sido estrechamente asociados con las ruinas. Bonampak es hoy uno de los sitios más importantes en el circuito arqueo-turístico Mundo Maya, y aunque este sitio maya clásico no es grande, los murales son una obra singular que cada año atrae miles de turistas al área. En cierto sentido, los lacandones y Bonampak se convirtieron desde un principio en una atracción turística conjunta. El supuesto exotismo de los lacandones y su afinidad “natural” tanto con las ruinas como con el medio selvático, ha sido muy comentado por la literatura turística, por los ambientalistas, al igual que por la antropología romántica.³¹

La idea de reunir a un grupo de teatro en Lacanjá Chansayab para representar la historia que describen los murales de Bonampak se formalizó en 1999. Ésta vino de Pablo Chank'in Najbor, un joven lacandón, quien, después de varios años de trabajar como guía de turistas y custodio del INAH en el sitio arqueológico, no sólo había adquirido un buen conocimiento de las historias representadas en los murales y las estelas, sino que también se dio cuenta de que la mayoría de los visitantes a las ruinas se fue sin haber aprendido mucho sobre el contenido y significado de los murales y las estelas mayas. Su idea tomó forma cuando se encontró con Dolores,³² de Tuxtla Gutiérrez, quien trabajaba

³⁰ El desafortunado arqueólogo pionero de la Lacandona, Frans Blom, quien, de acuerdo con su testimonio, sabía de las ruinas pero perdió la oportunidad de calificar como uno de sus descubridores, formó un archivo de recortes de periódicos con el sugerente encabezado “*Bonampakitis*”, mismo que se encuentra en la biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, de la Asociación Cultural *Na Bolom*, en San Cristóbal L.C. (Martínez González 1999: 28-31). En él también encontramos documentos de una representación coreográfica de los murales, el Ballet Bonampak por Ana Mérida, reproducida parcialmente en Martínez González (*Ibid.*, páginas sin número).

³¹ Los lacandones son una minoría étnica que actualmente agrupa alrededor de 850 personas que vivían en relativo aislamiento en la selva Lacandona hasta la llegada de otros asentamientos indígenas en los cincuenta. Lacanjá Chansayab (la comunidad que se describe aquí) es por mucho la más grande de las tres comunidades lacandonas con una población de alrededor de 550 personas. Con la restitución de 614,321 hectáreas de selva a los lacandones en 1972 por decreto presidencial, los lacandones han tenido una relación favorable con el gobierno.

³² “Dolores” es un seudónimo.

periódicamente en la comunidad para mejorar el nivel de servicios turísticos que ofrecían algunas familias. Por sugerencia de Dolores, la idea se convirtió en el primer proyecto de un grupo para el rescate y la difusión de la cultura lacandona, de reciente creación, y se enviaron solicitudes a varios organismos en busca de fondos para financiar el proyecto. Como Dolores estaba trabajando en el desarrollo del turismo de “bajo impacto” en Lacanjá Chansayab, la idea de realizar una representación de los murales de Bonampak fue incorporado a un plan mayor tendiente a atraer más turistas en la temporada alta, la de Pascua. Este evento iba a llamarse “El Festival Cultural Lacandón” y el montaje teatral de los murales iba a ser la atracción más importante. Otras actividades planeadas para los turistas incluían recorridos a la tradicional *milpa* lacandona, la preparación y degustación del *balché* (un fermento lacandón tradicional, ver arriba), lo mismo que para ver cómo se encendía tradicionalmente el fuego, así como visitas a otras ruinas en el área. Un elemento adicional a este proyecto teatral era filmarlo en video con el objeto de poder mostrarlo al turista durante todo el año.

La visita de turistas a esta área tiene una larga historia debido a los famosos murales y la presencia de los lacandones. No obstante, últimamente ha habido una especie de apogeo turístico debido al aumento del turismo nacional, a las mejoras en la infraestructura local y a la activa promoción de la región de la Selva de Chiapas como destino ecoturístico, realizada tanto por el gobierno como por el sector privado. Con la construcción de la primera carretera a las ruinas de Bonampak (antes había que caminar 3 horas), el Instituto Nacional de Ecología (INE), dependencia responsable de administrar la conservación del área alrededor de las ruinas (Monumento Natural Bonampak), empezó a implementar un proyecto ecoturístico en la comunidad. La idea era controlar el acceso a las ruinas y vigilar la conservación del área, a la vez que fortalecer la estructura turística existente con cursos de capacitación e inversión en los servicios de letrinas y baños. Para asegurar la participación de la comunidad en estas actividades se estableció una cooperativa, la Cooperativa *Jach Winik*, inicialmente con alrededor de 70 miembros activos, y se construyó un edificio a la entrada del camino nuevo, que ahora se usa como centro de recepción e información para los turistas visitantes.³³ Otros elementos del proyecto incluyeron la creación de

³³ En un extraño intento por reinventar la tradición hicieron un pedazo de remedo de arquitectura maya que da la bienvenida al visitante, un sólido pórtico de entrada, con intención puramente ornamental, rematado con un techo construido con piedras tomadas de algunas ruinas mayas

un andador a través de la selva hasta las ruinas a lo largo del cual pueden identificarse importantes especies; el entrenamiento de los miembros de la cooperativa como guías arqueológicos y de la selva; la creación de una exposición de corte ambientalista en el edificio nuevo y apoyo económico para las mujeres artesanas.

Paralelamente a este proyecto, más y más miembros de la comunidad empezaron, de manera independiente, a tratar de atraer mayor número de turistas a la comunidad. Actualmente hay once familias que ofrecen los servicios turísticos básicos en Lacanjá, tres organizaciones más dedicadas a la atención turística, además de la cooperativa, y el número de vehículos en la comunidad se ha triplicado en los años recientes, debido al lucrativo negocio que representa la transportación de los turistas desde la carretera principal hasta las ruinas. Sin embargo, dado que el número de turistas que llega a la comunidad no ha aumentado significativamente (o suficientemente), ya han surgido los inevitables conflictos entre las diferentes familias y las organizaciones que compiten por la venta de sus servicios a los turistas que sí llegan. La concesión del acceso a Bonampak que el INE otorgó a un grupo particular (la cooperativa) dio lugar a una serie de confrontaciones. Conflictos similares siguen surgiendo, ya que las familias y las organizaciones reclaman la posesión exclusiva de las atracciones turísticas potenciales, como los ríos, cascadas y otras, además de las ruinas aun no excavadas, cercanas a la comunidad, y las veredas que conducen a ellas.

Uno de los propósitos que Dolores manifestó al establecer el Grupo para el Rescate y la Difusión de la Cultura Lacandona y ayudar en la búsqueda de fondos para el proyecto de teatro y video, era “diversificar” el rango de servicios turísticos ofrecidos por la comunidad para prevenir los conflictos que se presentan cuando gran parte de la comunidad se encuentra compitiendo entre sí por los turistas que visitan la comunidad. Las intenciones de Pablo Chank’in eran, por una parte, encontrar trabajo para él mismo y para una generación de lacandones jóvenes que se describen como “desempleados”,³⁴ y por otra, crear un espacio en

cercanas. El pórtico evidencia una autenticidad monumental falsa, ya que recurre, tal vez inadvertidamente, a una nostalgia europea del siglo XIX por la época clásica (como la que manifestaban los pintores románticos que integraban ruinas griegas y romanas en sus paisajes) y por las extinguidas época y arquitectura mayas.

³⁴ El hecho de que el “desempleo” se considere actualmente un problema (o al menos se señale como tal) en una comunidad cuya economía ha estado basada tradicionalmente en la agricultura de subsistencia, la caza y la recolección de plantas comestibles, representa un cambio significativo. De las

el cual la generación de lacandones más aculturada pudiera recuperar determinados elementos de las tradiciones de sus abuelos. No hay duda de que su motivación estaba fuertemente vinculada con su experiencia con los turistas y otros forasteros que han trabajado en la comunidad. Pablo Chank'in, como la mayoría de los lacandones, sigue siendo muy consciente de que los turistas (y otros forasteros) quieren ver a los lacandones con el cabello largo y portando sus túnicas blancas, y que además puedan distinguirse culturalmente por su conocimiento de la selva y su repertorio de historias tradicionales. El hecho que "lo tradicional" está definido por forasteros no debería sorprendernos, y ciertamente no está limitado a los contextos turísticos. Para entender cómo han evolucionado nociones lacandonas acerca de lo que significa ser lacandón, tendría que tomarse en cuenta la larga historia de contactos que la comunidad ha tenido con gente ajena al lugar, empezando por los chicleros y madereros, siguiendo por los antropólogos, arqueólogos y exploradores, y después los ambientalistas, los trabajadores del Instituto Nacional Indigenista, los etno-botánicos, otros indígenas que se asentaron en la selva, y finalmente los turistas. Estos últimos son solamente uno de los grupos de foráneos que han influido en las percepciones lacandonas en cuanto al "yo" y el "otro", y es casi imposible aislar su influencia de la de los otros grupos.

Pablo Chank'in encontró buena respuesta de los foráneos para su proyecto de dramatizar los murales de Bonampak y para la filmación de este evento. El PACMYC, un programa del CONACULTA, le dio la cantidad máxima de \$30,000 pesos para comprar el material necesario para elaborar los trajes descritos en los murales. Como se mencionó anteriormente, los proyectos indígenas orientados al "rescate cultural" usualmente encuentran respuestas favorables del PACMYC. Un encuentro fortuito de Pablo Chank'in con un conocido reportero de TV Azteca en el sitio arqueológico de Bonampak, tuvo como resultado una donación adicional de 100,000 pesos para pagar los honorarios de los maestros de teatro y danza. Además, CONECULTA ofreció enviar un equipo de técnicos para la videofilmación del evento. Dolores fue la encargada de redactar estas solicitudes de fondos y,

127 cabezas de familia en Lacanjá Chansayab, aproximadamente 10 son asalariados de dependencias federales (INE, PROFEPA e INAH), 13 tienen empleos en la Cooperativa *Jach Winik* y otras 10 familias ganan dinero a través de sus tienditas y ofreciendo hospedaje y transporte a los turistas. Muchos de la generación más joven son conscientes de que, puesto que ya no deben de talar selva para sembrar sus milpas, necesitan diversificar sus actividades económicas. Este proyecto es, en cierta medida, una respuesta a esta situación.

por medio de sus nexos con una Asociación Civil, pudo recibir estas aportaciones en nombre del proyecto (y posteriormente controlar su manejo). Este depender de asesores externos es común en Lacanjá Chansayab, donde los miembros de la comunidad, que generalmente sólo tienen dos o tres años de instrucción escolar formal, sienten que necesitan la ayuda de los de fuera para solicitar fondos para proyectos y lidiar con el complejo sistema burocrático.

Para un grupo de jóvenes sin experiencia, o con tradición reciente, en la actuación teatral, no fue un proceso fácil. Su temor a la exposición pública, así como la desconfianza en las personas foráneas que manejaban los fondos del proyecto, y las dificultades cotidianas para organizar los ensayos en una comunidad rural dispersa y sin teléfono, fueron elementos que retrasaron el proceso. Los ensayos comenzaron en agosto de 2000, pero con la asistencia irregular del primer maestro de teatro y la inestable composición del grupo, pronto se perdió el impulso. El plan se retomó nuevamente a principios de 2001. Se contrató un nuevo maestro de teatro de origen cubano, se ordenó la hechura de los trajes, y aunque la obra no estuvo lista para Pascua, como originalmente se había planeado, el grupo hizo su primera presentación en julio de 2001 en la comunidad vecina de Nueva Palestina. Poco tiempo después, tuvieron una actuación en Comitán de Domínguez, y en septiembre del 2001 una versión de la obra, con tres actores, fue invitada a participar en una celebración de la Cultura Chiapaneca en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, evento que fue transmitido en vivo por el Canal 22 de la televisión nacional (el canal cultural nacional de CONACULTA). En octubre de 2001, el grupo fue invitado por una comunidad maya en el Estado de Quintana Roo para realizar dos presentaciones. Sin embargo, el grupo no logró atraer turistas a sus presentaciones y, consecuentemente, sus miembros no obtuvieron ganancias por sus esfuerzos. La idea original era montar la obra en el mismo Bonampak y así poder ofrecer a los turistas un paquete de atracciones en el sitio arqueológico y en la comunidad. Pero por el hecho de que el sitio es, por ley, propiedad federal y administrado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), primero tenía que concederse el permiso para realizar la obra ahí y para cobrar la entrada.

El contenido de la obra era casi totalmente determinado por los de fuera, quienes se apoyaban en fuentes académicas publicadas y en especialistas que ayudaban a transformar los murales en narrativa y a hacer sugerencias sobre cómo reproducir los trajes y recrear las secuencias de las danzas. A pesar de que esta representación se hacía en el contexto de un grupo dedicado

al “rescate cultural”, la participación formal de los miembros mayores de la comunidad era mínima, pero algunos miembros del grupo lograron, sea por conversaciones informales con sus abuelos o por experiencia anterior, incluir en la obra elementos de prácticas tradicionales. Los directores externos del proyecto, que sentían la necesidad de basar al menos partes de la presentación en algún fundamento cultural preexistente, alentaron esta dinámica. Por ejemplo, cuando un miembro del grupo recordaba algunos pasos de un baile antiguo, éstos eran incorporados rápidamente en la obra. No obstante, a pesar de que los directores de teatro y maestros de danza visitantes habían leído algunas de las numerosas etnografías disponibles sobre los lacandones para inspirarse y definir la forma que darían a la presentación, la historia oficial de la región puso en tela de juicio la autenticidad de la representación teatral.

¿SELVA LACANDONA, RUINAS LACANDONAS?

Pablo Chank'in y el grupo pidieron el apoyo del INAH para la elaboración de un guión fiel para su presentación teatral. Una guía arqueológica detallada de los murales y estelas les fue entregada eventualmente por el arqueólogo que estaba a cargo del sitio, la cual se incorporó al guión final. El grupo también pidió permiso para hacer la presentación en el mismo Bonampak. El delegado del INAH en Chiapas se tardó en otorgar el permiso,³⁵ discutiendo más sobre el tema del derecho que tenían los lacandones para hacer dicha representación en primer lugar. Él insistía que puesto que los lacandones no son los descendientes directos de los mayas que construyeron Bonampak, esto debería aclararse al público asistente para que no hubiesen “malentendidos”. Debido principalmente a la investigación realizada por Jan de Vos (1980a), hay casi un unánime acuerdo con la idea de que los lacandones son inmigrantes yucatecos que llegaron a la selva lacandona en la época colonial, probablemente en el siglo XVIII. La evidencia es primordialmente lingüística. Los lacandones actuales hablan una lengua maya fuertemente relacionada con la lengua maya yucateca. Aunque no discutimos esta hipótesis de la migración, con la excepción de señalar que

³⁵ En noviembre del 2001, el INAH finalmente concedió permiso para hacer la representación a finales de diciembre de ese año. El INAH se tomó casi un año para responder a la solicitud del grupo para hacer una actuación en el sitio arqueológico. Sin embargo, irónicamente la presentación nunca se llevó a cabo, debido a varios problemas de logística y desavenencias entre el grupo y su asesora.

sólo es una *teoría*, la forma en que se emplea dentro de ciertos sectores para contradecir los discursos más románticos acerca de los lacandones es cuestionable porque es parte del mismo énfasis popular y turístico sobre la importancia (y la posibilidad) de la continuidad cultural precolombina (y por ende, su “autenticidad”) en la región maya.

Hasta que este debate se volvió relevante por la concesión de un permiso del INAH para montar una escena teatral en Bonampak, sólo habíamos conocido a un lacandón (al mismo custodio del INAH), que supiera de esta teoría. A Pablo Chank'in, esta revelación le causó conmoción e incluso le hizo dudar si los lacandones eran realmente mayas. Después de su entrevista con el delegado del INAH en Tuxtla Gutiérrez, Pablo consultó con los ancianos de la comunidad si era cierto que eran “yucatecos”. Sin embargo, la mayoría de los lacandones están convencidos de que ellos siempre han vivido en la selva lacandona y rechazan el argumento de que inmigraron a Chiapas en el periodo colonial. Además, saben muy bien que, desde hace poco tiempo, seguían haciendo sus ceremonias religiosas en Bonampak —un sitio que, en ese entonces sólo ellos conocían.

Pablo Chank'in y su grupo sintió que era justificable establecer una conexión con las ruinas por la simple razón de que ellos habían crecido cerca de ellas y muchos habían trabajado como guías de turistas de las ruinas antes de que se construyera la carretera. Los lacandones siempre han sido, desde su “descubrimiento”, los guardianes del acceso a Bonampak. Aunque la mayoría de ellos no tiene un conocimiento detallado del lugar (o al menos no lo tenía antes de que el proyecto se iniciara), la existencia de un extraordinario número de ruinas en la selva lacandona y el descubrimiento continuo de pequeñas piezas arqueológicas en sus milpas siempre los ha hecho conscientes de la existencia de un rico patrimonio arqueológico. Posteriormente se intentó hacer una modificación al guión realizado por el director cubano para reforzar el vínculo entre las ruinas y la comunidad. La obra, como se presentó, empezaba con un episodio (que se cuenta en Lacanjá Chansayab) en el que José Pepe Chanbor descubre el templo de los murales mientras caza. La dramatización de los murales del siglo VIII se plantea como un sueño del cual José Pepe despierta al final de la obra. Un realismo mágico cubano tal vez, pero con un toque muy contemporáneo.

Mientras el proyecto avanzaba, el grupo aprendió muchas cosas sobre el sitio arqueológico y sobre las interpretaciones foráneas de la historia lacandona. Pablo Chank'in esperaba que este proyecto de teatro / video fuera el primero de muchos. El video nunca se filmó *in situ* y la única videocinta que existe de la presentación fue filmada por CONECULTA cuando el grupo hizo su actuación en

Comitán.³⁶ Pablo Chank'in manifestó interés en otros posibles videos con actuaciones teatrales que plasmaran la interacción "tradicional" de los lacandones con la selva y su vida anterior en un ambiente indemne. Para un antropólogo, el contenido de estos proyectos puede parecer excesivamente "tradicional" y si alguna vez se llevara a cabo, se haría claramente con una visión que complaciera al mercado turístico. Sin embargo, debe recordarse que esta esencialización cultural por parte de este grupo de lacandones no es exclusiva de su interacción con los turistas. Es parte de una estrategia más amplia que muchos lacandones emplean —generalmente a su beneficio— en sus transacciones con el mundo exterior. Es claro que ésta la han utilizado, y les ha funcionado, desde la creación de la Comunidad Lacandona en 1972, ya que continúan siendo más favorecidos por organismos ambientalistas gubernamentales y no gubernamentales que los otros grupos indígenas que se encuentran en la selva, grupos que, según la perspectiva de los lacandones, amenazan la integridad ambiental de la selva.

CONCLUSIÓN

La idea central de este artículo es la de comparar modos de representación cultural utilizadas por diferentes grupos y señalar tentativamente algunas de sus similitudes. La industria turística, los antropólogos, las entidades estatales y las comunidades y organizaciones indígenas se encuentran involucrados en la tarea de estas representaciones culturales, y el video es sólo uno de los medios de los que ahora disponen. La reseña sobre el "video indígena" que expusimos en párrafos anteriores demuestra que existe una serie de estrategias representacionales en Chiapas. Esto se ejemplifica comparando la propuesta sobre la conservación cultural del CELALI, subsidiada por el Estado con la propuesta del CMP sobre la cultura y autonomía pro Zapatista, financiada independientemente, y con el proyecto lacandón de gusto turístico patrocinado con fondos diversos. No obstante sus diferencias políticas, las tres posturas se cruzan en el terreno común de una segregación *de facto* del indio, sustentada ya sea por una posición cultural esencialista o por la confirmación de una continua marginación social, política y económica. El orgullo de esa "otredad" indígena patrocinada por el Estado, con

³⁶ Sin embargo, una de las bases sobre las que se efectuó el trabajo de campo para este capítulo fue la filmación de un video realizado en forma conjunta por Pablo Chank'in y los autores, el cual registra algunos de los primeros ensayos de la obra en noviembre y diciembre del 2000 (ver Chank'in Najbor *et al.* 2001).

frecuencia sólo termina en la pintoresca conservación de los trajes típicos, de los rituales y costumbres y de una industria artesanal familiar. El proyecto turístico “Mundo Maya” claramente promueve una visión semejante a la de esa “otredad” sana —no amenazante— para el consumo turístico. Tanto el INI, por medio de sus proyectos culturales, como el Mundo Maya, a través de sus materiales de publicidad, promueven un México “de muchos rostros” con un extraordinario grado de continuidad cultural, que naturalmente opaca las luchas políticas que yacen detrás de tal imagen de pluralismo étnico.

El caso de los lacandones quizá demuestre con más claridad el papel de las intervenciones externas de antropólogos y aficionados a las que durante muchos años han estado sujetos. El proyecto de turismo ecológico del INE y las actividades culturales que se planean alrededor del proyecto Bonampak de Chank’in representan solamente la última oleada de intentos por aprovechar las culturas lacandona y maya como productos para el consumo turístico.³⁷ Pero a la mayoría de los lacandones no le molestan estas actividades siempre y cuando traigan beneficios económicos a la comunidad. Mientras que la reciente colocación de letreros que señalan el camino a las “Milpas Lacandonas Tradicionales”,³⁸ para beneficio de los turistas, es para un antropólogo un toque divertido en el paisaje, para los lacandones simplemente representa la activación de otro recurso más a su disposición. Lo que es importante recordar es que su imagen de agricultores “eco-amigables”, no es puramente parte de su imagen turística sino parte también de su lucha por recursos en otros ámbitos más importantes de la región.

En cierto sentido, el carácter mimético de la mayoría de las representaciones que hemos descrito no debería sorprendernos. En una región sujeta a tantas investigaciones antropológicas y políticas culturales del Estado, y en la cual un número creciente de indígenas disfruta viendo la televisión (incluyendo redes satelitales), es bastante predecible que las construcciones antropológicas y las imágenes generadas por los medios de comunicación penetren

³⁷ Siguiendo la lógica de la categoría conceptual “post-turista” (e.g., Feifer 1985; Rojek and Urry, 1997) podríamos sugerir la categoría adicional “post-turisteadó” para los grupos, como los lacandones, que conscientemente convierten elementos de su cultura en mercancía para el consumo externo.

³⁸ La milpa lacandona (como tradicionalmente se practica) ha sido admirada por ecologistas y antropólogos como una de las más sofisticada manifestaciones del cultivo combinado en los trópicos americanos (ver Nations y Nigh 1980).

las supuestas autorrepresentaciones indígenas.³⁹ Nuestra propia opinión sobre esta inercia representacional es que entorpecen las investigaciones del patrimonio post colonial de los pueblos indígenas, su historia de subordinación y la hibridación de las formas culturales. Sin embargo, mientras que a nosotros, como antropólogos, nos gustaría ver a Pablo Chank'in y a su grupo explorando sus posibles orígenes yucatecos y su historia postcolonial, sabemos que existen muchas cortapisas para tal posibilidad. Con la continuación del proceso dialógico, por medio del cual las representaciones esencialistas de la cultura indígena generadas externamente siguen penetrando la construcción interna de dichas identidades, eso parece poco probable en el futuro cercano. Esto se debe a que tales exploraciones tienen poco valor estratégico en el clima etnopolítico actual, especialmente con la creciente promoción e importancia económica del turismo en esta región y la naturaleza conservadora en las políticas del subsidio.

POST SCRIPTUM

Los esfuerzos del grupo lacandón para poner en escena su obra sobre los murales de Bonampak en teatros del país tuvieron poco éxito. Hubo cierto interés por parte de un público sensible a la cultura y las artes, pero en un mundo con tantas diversiones, su producción nativa generó mucho menos interés del que el grupo había imaginado. El que hayan fincado sus expectativas en el sitio equivocado puede entenderse en el contexto de su experiencia local con los foráneos que llegan a Lacanjá Chansayab y a Bonampak y que son quienes alentaron dicho proyecto. Sin embargo, la falta de experiencia del grupo sobre el mundo de las artes escénicas ocasionó que sobreestimaran el interés del gran público por ver actuar a indios en una pieza teatral indígena y que subestimaran la necesidad de una buena publicidad.

³⁹ Casualmente, Pablo Chank'in es un ávido televidente. Uno de sus programas favoritos es "*Saché —La Ruta Maya*", un programa de viajes arqueológicos que visita diferentes ruinas mayas cada semana. El programa es producido por CONACULTA para el Canal Once, el canal cultural dirigido por el Instituto Politécnico Nacional, y repetido en el canal oficial de Chiapas. Está animado por una historia telenovelesca con un joven periodista y un amigo fotógrafo que investigan los misterios que rodean a las diferentes ruinas encontradas en el Mundo Maya. De esta manera populariza información que normalmente se presenta de una manera más solemne y científica. Los créditos al programa revelan la "colusión" a la que nos hemos referido pues agradecen tanto a CONACULTA y al INAH, como a la Secretaría de Turismo del Estado de Chiapas y a un número de hoteles del Estado.

En 2002, una compañía privada llamada *Maya Performance* invirtió alrededor de un millón de pesos mexicanos en un espectáculo realizado profesionalmente, *Señor de la Tierra*, que se puso en escena en San Cristóbal de Las Casas en julio y agosto del 2003, con cinco presentaciones por semana. El espectáculo incorporó a algunos de los actores del grupo lacandón original, pero también a mujeres indígenas de Zinacantán que hablan tzotzil, así como a un número de personas no indígenas (que tenían los papeles principales). La producción reclutó a un director de teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de la capital quien empezó los ensayos un año antes de la primera presentación. La narrativa de la obra está centrada en el pintor Och que había sido comisionado por el rey Chaan Muan II para pintar los murales de Bonampak. Un encuentro amoroso entre Och y la joven esclava que se le había brindado como incentivo para su trabajo desencadena una serie de imágenes artísticas en las que los detalles de los murales cobran vida en el escenario. En la representación participan 22 actores que adoptan una variedad de poses majestuosas que evocan los murales, intercaladas por escenas de baile y de batallas ocasionalmente acompañadas de expresiones orales en maya lacandón y tzotzil. La producción también está provista de todo un equipo *multimedia* que proyecta videos en varias pantallas, una cinta con sonidos grabados en la selva, el aroma del incienso ardiendo y un escenario en forma de "T", que acrecientan en el auditorio la sensación de estar en medio de todo ese mundo. Lo más notable ha sido la agresiva campaña de promoción que atrajo el apoyo de un buen número de compañías nacionales e internacionales para impulsar la publicidad. Una estrategia muy exitosa para llenar el teatro ha sido la venta de boletos a través de numerosas agencias de viaje, como parte de un paquete turístico. *Maya Performance* también se publicita por medio de una página en la red, en español e inglés, usando la más moderna tecnología de *multimedia* (<http://www.mayaperformance.com>). Ni la página web, ni los volantes, ni los carteles, destacan la participación de actores lacandones quienes, uno sospecha, están en el espectáculo gracias a sus rasgos mayas.

Por lo tanto, podemos hacer la observación de que un proyecto de teatro indígena subsidiado por el Estado perdió su *momentum* muy pronto, debido a varios factores. Dentro de éstos cuentan la falta de experiencia del grupo y sus expectativas poco realistas respecto a la viabilidad de hacer una representación de este tipo y a los beneficios económicos. No obstante, es importante mencionar que para un financiamiento del Estado generalmente se exige que los intermediarios estén legalmente constituidos (como fue el caso de la Asociación Civil de Dolores) y que éstos a menudo terminan controlando los fondos y

decidiendo sobre el carácter del proyecto. En el caso lacandón, la relación entre el grupo y la A.C. fue problemática y llena de sospechas mutuas. La tensión en la relación se convirtió en factor determinante para la terminación del grupo. Sin embargo, el *Maya Performance*, patrocinado por particulares, retomó la idea original —por cierto, sin darle créditos a Pablo Chank'in— y convirtió el espectáculo en un (modesto) éxito comercial. Es así como vemos una representación *exotizada* del esplendor Maya Clásico, realizada por no indígenas profesionales y dirigida, casi exclusivamente, a los turistas del Mundo Maya.

**EL GRUPO DE CULTURA "U TO JIR BARUM" DE
LACANÍA CHANSAYAB, SELVA LACANDONA, CHIAPAS.
INVITA AL:**

*1er. Festival
Cultural de Lacandón*




**Grupo de Teatro Dramático
Lacandón**

U TO JIR BARUM
Pequeño Teatro

Manifestaciones Culturales entre
Los Mayas Lacandones de LACANHÁ-CHANSAYAB

P R E S E N T A :

**“Bonampak
y sus Muros Pintados”**















BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo.** 1975. "El indigenismo y la antropología comprometida". *Anales de Antropología* XII:11-46.
- Anaya, Graciela,** (ed.) 1990. *Hacia un video indio*. INI Cuadernos 2. Archivo etnográfico audiovisual. Instituto Nacional Indigenista. México D.F.
- Ayora Díaz, Steffan Igor,** 2000. "Imagining Authenticity in the Local Medicines of Chiapas, Mexico". *Critique of Anthropology* 20 (2): 173-190.
- Bonfil Batalla, Guillermo,** 1990. *México profundo. Una civilización negada*. Grijalbo-CONACULTA. México.
- Brosius, J. Peter,** 1999. "Anthropological engagements with environmentalism". *Current Anthropology* 40 (3): 277-309.
- Caso, Alfonso et al.,** 1954. *Método y resultado de la política en México*. Ediciones INI. México.
- Castañeda Quetzil,** 1996. *In the Museum of Mayan Culture: Touring Chichén Itzá*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Ce-Acatl,** 1996. "Los primeros Acuerdos de Sacam Ch'en. Compromisos Propuestas y Pronunciamientos de la Mesa de Trabajo 1: 'Derechos y Cultura Indígena'". *Ce-Acatl. Revista de la Cultura de Anáhuac* 78-79, México.
- Charnay, Desiré,** 1888. *The Ancient Cities of the New World – being Voyages and Explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*. New York: Harper and Brothers.
- Comas, Juan,** 1964. *La antropología social aplicada en México. Trayectoria y antología*. Instituto Indigenista Interamericano. México.
- De Vos, Jan,** 1980a. *La Paz de Dios y del Rey*. Secretaría de Educación y Cultura de Chiapas y Fondo de Cultura Económica. México.

—, 1980b. “El Carnaval de Bachajón: Sobrevivencia Ritual de los Lacandones en una Fiesta Maya actual”. En Jan de Vos, *La Paz de Dios y del Rey*. Secretaría de Educación y Cultura de Chiapas y Fondo de Cultura Económica, México, pp. 232-243.

Directorio General de Culturas Populares. 1999. *PACMYC. A Fin de Siglo: Una Década de Cultura Popular. Memoria 1989-1999*. CONACULTA, México.

Feifer, M., 1985. *Going Places*. London: Macmillan.

Fischer, Edward F., 1999. “Cultural Logic and Maya Identity: Rethinking Constructivism and Essentialism”. *Current Anthropology* 40 (4): 473 - 499.

Friedlander, Judith, 1986. “The National Indigenist Institute of Mexico Reinvents the Indian: the Pame Example”. *American Ethnologist* 13 (2): 363-367.

Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas. 2000. *Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas 1997-2000*. CONACULTA y CONECULTA de Chiapas. México.

García Mora, Carlos, (coord. general) 1987-1988. *La antropología en México. Panorama histórico*. INAH. México. 15 Vols.

García Mora, Carlos y Andrés Medina, (eds.) 1983-1986. *La quiebra política de la antropología social en México. (Antología de una polémica)*. UNAM. México. 2 Vols.

Gledhill, John, 2000. *Autonomy and Alterity: The Dilemmas of Mexican Anthropology*. Manchester: inédito.

Greenwood, Davyd J., 1989 (2nda ed.) “Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization”. En **Valerie Smith** (ed.), *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Hale, Charles R., 1997. “Cultural Politics of Identity in Latin America”. *Annual Review of Anthropology* 26: 567-90.

Hervik, Peter., 1999. "The Mysterious Maya of National Geographic". *Journal of Latin American Anthropology* (4) (1): 166-197.

Instituto Nacional Indigenista, 1999. *Propuesta de Centro de Video Indígena en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: INI, Delegación Estatal de Chiapas.

Laughlin, Robert, 1995. "From All for All: A Tzotzil Tzeltal Tragicomedy". *American Anthropologist* 97 (3): 528-542.

Leyva Solano, Xochitl, Mercedes Olivera y Aracely Burguete Cal y Mayor. 1999. "La Ley Albores sobre derechos y cultura indígena y los Acuerdos de San Andrés". *La Jornada*, 28 de marzo del 1999, pp. 8-9.

MacCannell, Dean, 1992. *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*. London: Routledge.

Martínez González, Rocío N.M., 1999. *La Danza en los Murales de Bonampak (Una Danza Viva)*. Tesis de Maestría. UNAM. México.

Medina, Andrés, 1993. *Paradigmas y metaciencia: Paisajes de la antropología mexicana desde el nivel cero*. México. inédito.

México Indígena. Órgano de Difusión del Instituto Nacional Indigenista. 1978. *INI. 30 Años después. Revisión crítica*. INI. México.

Nations, James D. y Ronald B. Nigh., 1980. "The Evolutionary Potential of Lacandon Maya Sustained-Yield Tropical Forest Agriculture". *Journal of Anthropological Research*, 36 (1).

Picard, Michel, 1995. "Cultural Heritage and Tourist Capital: Cultural Tourism in Bali". En **Marie-Françoise Lanfant, John B. Allcock y Edward M. Bruner** (eds.) *International Tourism. Identity and Change*. London: Sage, pp. 24-43.

Rojek, Chris y John Urry, (eds.) 1997. *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. London: Routledge.

- Root, Deborah**, 1996. *Cannibal Culture: Art, Appropriation and the Commodification of Difference*. Boulder, Co.:Westview Press.
- Sahlins, Marshall**, 1999. "What is Anthropological Enlightenment? Some Lessons of the Twentieth Century". *Annual Review of Anthropology* 28: 1-XXIII.
- Spitulnik, Debra**, 1993. "Anthropology and Mass Media". *Annual Review of Anthropology* 22: 293-315.
- Stephens, John L.**, 1841. *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. New York: Harper and Brothers.
- , 1843. *Incidents of Travel in Yucatan*. New York: Harper and Brothers.
- Urry, John**, 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Velázquez Díaz, José Luis**, 1999. "Centros de Video Indígena: la otra mirada". Ponencia presentada en el VI Festival de Video de los Pueblos Indígenas y Naciones Originarias, celebrado en Quetzaltenango, del 6 al 13 de Agosto.
- Villoro, Luis**. 1987. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. SEP. México.
- Warman, Arturo, Margarita Nolasco Armas, Guillermo Bonfil Batalla, Mercedes Olivera de Vázquez y Enrique Valencia**, 1975. *De eso que llaman antropología mexicana*. CPAENAH, México.
- Warren, Kay B.**, 1998. *Indigenous Movements and Their Critics: Pan-Maya Activism in Guatemala*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Watanabe, John M.** 1995. "Unimagining the Maya: Anthropologists, Others, and the Inescapable Hubris of Authorship". *Bulletin of Latin American Research* 14 (1): 25-45.

VIDEOGRAFÍA

Chank'in Najbor, Pablo, Axel Köhler y Tim Trench. 2001. *Más de mil años después...* Video (Mini DV), duración de 19 min. Maya lacandón con subtítulos en español e inglés. San Cristóbal de Las Casas: DAV.

Estrada Aguilar, Mariano. 1992. *500 Años de Resistencia Indígena.* Video (S-VHS), duración de 32 min. Español. INI y CDLI Xi'Nich. México.

—, 1996. *La Marcha de la Xi'Nich.* Video (S-VHS), duración de 45 min., español. CDLI Xi'Nich. Palenque, Chiapas, México.

—, 1998. *Lo'hil K'in (La Fiesta de Burla).* Video (S-VHS), duración de 18 min., español y tzeltal. CDLI Xi'Nich. Palenque, Chiapas, México.

—, 1998. *Ayer, Hoy y Siempre.* Video (S-VHS), duración de 28 min., español. CDLI Xi'Nich. Palenque, Chiapas, México.

Gómez, Ana Patricia, 1999. *Museo de la Medicina Maya.* Video (S-VHS), duración de 13 min., español. OMIECH. San Cristóbal de Las Casas.

Gómez López, Hortensia, Merit Ichin Santiesteban, Pedro Agripino Icó Bautista, Margarita López Hernández y Cecilia López Pérez, 2000. *El Secreto de las Plantas.* Video (S-VHS), duración de 24 min., español y tzotzil con subtítulos en español. DAV y OMIECH. San Cristóbal de Las Casas.

Jerónimo. 1999 [1997]. *Sugar Cane Collective / El Colectivo de la Caña de Azúcar.* Video (Video 8), duración de 8 min., con subtítulos en español. Municipio 'El Trabajo' y San Cristóbal de Las Casas. CMP.

Jorge, 1999. *Consulta Nacional 21 de Marzo, Municipio Autónomo San Juan de la Libertad.* Video (Hi-8), duración de 19 min. Español. San Cristóbal de Las Casas. CMP.

Martínez Suárez, Carlos A., 1990. *¿A poco hay Cimarrones?* Video (S-VHS), duración de 50 min. Español. San Cristóbal de Las Casas: Sna Jtz'Ibajom y Videotrópico.

—, 1992. *Herencia Fatal*. Video (S-VHS), duración de 60 min., español. San Cristóbal de Las Casas: Sna Jtz'Ibajom y Videotrópico.

—, 1992. *Los Rezagadores de la Santa Tierra*. Video (S-VHS), duración de 60 min. Español. San Cristóbal de Las Casas: OMIECH y Videotrópico.

—, 1993. *El Haragán y el Zopilote*. Video (S-VHS), duración de 45 min. Español. San Cristóbal de Las Casas: Sna Jtz'Ibajom y Videotrópico.

—, 1993. *El Poder del Ilol*. Video (S-VHS), duración de 60 min. Español. San Cristóbal de Las Casas: OMIECH y Videotrópico.

Montejano, Ricardo. 1990. *Médicos de Cuerpos y Almas*. Video (S-VHS), duración de 50 min. Tzotzil y español. San Cristóbal de Las Casas y México, Frente Independiente de Pueblos Indios y OMIECH para la campaña mundial de la celebración de 500 Años de Resistencia Popular e Indígena.

Ortela Francisco, Juan Carlos, 2001. *El balché, bebida ritual lacandona*. Video (S-VHS), duración de 25 min. Español. San Cristóbal de Las Casas. CELALI.

Prieto, Carlos (Director y Productor). 2000. *Sacbé. La Ruta Maya*. Serie de televisión, duración de 24 min. cada episodio. Español. México, CONACULTA y Canal Once.