

Emancipación poética en la película documental de *Mamá* (2022) de Xun Sero

Poetic emancipation in the documentary film *Mama* (2022) by Xun Sero

Adriana Estrada Álvarez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Morelos, México
adriana.estrada@uaem.mx
ORCID 0000-0002-9993-7324

Resumen

Este artículo tiene como objetivo estudiar el documental de *Mamá* (2022) de Xun Sero desde una dimensión de resquebrajamiento del orden patriarcal, no desde las mujeres, sino desde nuevas generaciones de masculinidades indígenas que se replantean su existencia y conciencia en el mundo, desde el profundo cuestionamiento sobre la violencia de la que son producto. El acceso para aprender del lenguaje del cine y crear cine documental posibilita la visibilización de procesos, la toma de conciencia, emancipación y desplazamiento de lugar para forjar una nueva posibilidad de existencia que se aleja de la costumbre machista del hombre indígena, en la que se reconoce a sí mismo como resultado de la riqueza del universo femenino.

Palabras clave: dominación patriarcal, mujeres indígenas, memorial audiovisual, estudios fílmicos

Abstract

This article aims to study the documentary film *Mamá* (2022) by Xun Sero from a dimension of breaking with the patriarchal order, not from women, but from new generations of indigenous masculinities that are rethinking their existence and consciousness in the world from the deep questioning of the violence of which they are a product. Also, how access to learning the language of cinema and creating documentary film makes it possible to become aware, emancipate and move from place to forge a new

Recepción: 12-10-2023 | Aceptado: 29-11-2023
Publicado: 15-12-2023



Acceso abierto

Esta obra está bajo licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC
BY-NC 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

Citación:

Estrada, Adriana. "Emancipación poética en la película documental de *Mamá* (2022) de Xun Sero". *Estudios del Discurso* 9.2 (2023): 25-40.

DOI: <https://doi.org/10.30973/esdi.2023.9.2.163>

possibility of existence that moves away from the sexist custom of indigenous men, and recognizes themselves because of the richness of the feminine universe.

Key words: patriarchal domination, indigenous women, audiovisual memorial, film studies

La mujer, otro de los seres que viven a parte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza y nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero así mismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de la destrucción. Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia como venganza ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener respuesta de un cuerpo que tememos insensible.

Laberinto de la soledad, Octavio Paz

Introducción

En el 2022 se estrenó el documental *Mamá*, una pieza documental de un joven cineasta tsotsil, Xun Sero, que se acerca a su madre para preguntarle el porqué de la ausencia de su padre. En ese devenir de descubrir la historia de su madre se encuentra con el patriarcado que ha imperado en las costumbres de su pueblo; costumbres que violentan la integridad de las mujeres tsotsiles en particular, y que se extiende al patriarcado que ha dominado en las poblaciones indígenas en México y más allá. Lo interesante y trascendente de este documental es observar cómo una herramienta de lenguaje audiovisual es utilizada para dar cuenta de las rupturas que se están viviendo dentro del orden patriarcal de los pueblos.

El análisis comienza con un acercamiento a comprender la subordinación patriarcal de las mujeres indígenas desde un contexto histórico que comienza con la conquista y se consolida durante la colonia en un *ethos barroco* que trasciende a la modernidad del siglo XX, una modernidad capitalista que sitúa a la mujer indígena como un ser humano de tercera categoría, subordinada por su condición de clase, etnia y género.

Esta condición subalterna, invisibilizada por siglos, se visibiliza con el levantamiento zapatista y comienza un largo camino de emancipación que será acompañado por un proceso de registro y producción documental que conforma un memorial documental de agravios a las mujeres indígenas de Chiapas. Se cierra con el reconocimiento de la película de *Mamá*, donde el lenguaje audiovisual ya no solo funciona para registrar testimonios, sino como una herramienta de emancipación frente a un orden hegemónico.

Reconocimiento de la subordinación patriarcal de las indígenas

Silvia Federici describe y estudia en su libro "Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria" (2004) que los procesos de acumulación originaria agudizaron la violencia contra las mujeres dentro de la dominación patriarcal porque para acumular fuerza de trabajo en beneficio del capital se requiere de "trabajo muerto" acumulado por los bienes robados del "trabajo vivo", donde los cuerpos humanos se ponen a disposición de la explotación del capital (113). Un proceso acompañado por la expansión de la modernidad capitalista, descrita por el filósofo Bolívar Echeverría como aquel que «vuelve evidente que la humanidad del "hombre en general" únicamente puede construirse con los cadáveres de las humanidades singulares» (27). Un proceso cuyas primeras expresiones, según relata Federici, tuvieron lugar en el siglo XIII, pero que logra su expansión hegemónica entre los siglos XIV y XVII con la conquista de las Américas, donde las poblaciones originarias que encontraron los españoles se configuraron bajo el orden patriarcal español:

Todo cambió con la llegada de los españoles, estos trajeron consigo su bagaje de creencias misóginas y reestructuraron la economía y el poder político a favor de los hombres. Las mujeres sufrieron también por obra de los jefes tradicionales que, a fin de mantener su poder, comenzaron a asumir la propiedad de las tierras comunales y a expropiar a las integrantes femeninas del uso de la tierra y de sus derechos sobre el agua... De la noche a la mañana, los hombres se vieron obligados a separarse de sus mujeres o ellas tuvieron que convertirse en sirvientes (Federici 367-368).

Federici sostiene que en ciertos territorios fueron las mujeres las más aguerridas; sin embargo, son escasos los registros que sobrevivieron en las Américas. Pocos son los testimonios que refieren a la participación de las mujeres en la defensa de sus territorios y tradiciones a lo largo del proceso de conquista y la colonia, porque fueron los hombres españoles, sean los religiosos o los escribanos, quienes escribieron sobre los procesos de resistencia. Mercedes Olivera estudia en “De subordinaciones y rebeldías. Una historia de la participación de las mujeres indígenas de Chiapas” (2002), a las mujeres, que aparecen como deidades divinas anunciando una liberación “que de una u otra manera fueron manipuladas por sus dirigentes” (Olivera 96).

Sabemos que en las sociedades precolombinas la feminidad ocupaba un lugar central en el orden mítico de los diversos pueblos, pero también que los caciques ofrecían a sus mujeres a cambio de favores o vínculos político/económicos. El ejemplo más estudiado, conocido y emblemático, que trasciende no solo como figura histórica, sino mítica del mestizaje mexicano, fue el de Malinalli, quien fue ofrecida como tributo junto con otras veinte mujeres a Cortés y a su ejército después de la derrota que vivió el pueblo de Centla. Malinalli, bautizada por el cristianismo como Marina, fue, según el testimonio de Bernal Díaz del Castillo, “una india de buen parecer, entrometida y desenvuelta” (Bernal Diaz citado en Echeverría, *Modernidad* 20). Una mujer que, según algunos registros, perteneció a la casta dirigente y cuya particular inteligencia la llevó a ser esa figura de mediación entre dos mundos sumamente diferentes,¹ como lo escribe Bolívar Echeverría:

La Malintzin tenía ante sí el caso más difícil que cabe en la imaginación para la tarea de intérprete: debía mediar o alcanzar el entendimiento entre dos universos discursivos contruidos por dos historias cuyo parentesco parece ser nulo... Dos temporalidades, dos simbolizaciones básicas de lo Otro humano, dos alegorizaciones elementales de contexto o referente “elecciones civilizatorias” no solo opuestas, sino contrapuestas (*Modernidad* 22-23).

¹ Para Bolívar Echeverría el llamado “encuentro de dos mundos” que se refiere a la conquista de las Américas como un proceso donde se conjuntó: “...el re-encuentro de las dos opciones básicas de historicidad del ser humano: la de los varios “orientes” o historicidad circular y la de los varios “occidentes” o historicidad abierta (*Modernidad* 20).

Una mediación que se basa en la utopía del intérprete que significa la posibilidad de “crear una lengua-puente... Tejida de coincidencias improvisadas a partir de la condena del malentendido”. La derrota de la Malintzin que se produce un año después de la llegada de Cortés a las tierras mesoamericanas pone al descubierto lo “miserable” del hombre europeo y la ambición del pensamiento de la modernidad capitalista que construye sobre los cadáveres de las singularidades para erigirse en esa afirmación patriarcal del “hombre moderno”, donde el mito de la Malintzin trasciende como la Malinche (la que traiciona) (22), y se somete a la población indígena a un *ethos barroco*. Esto es, los pueblos se ven despojados de su cultura milenaria, obligados a reconstruir bajo modos occidentales y “recobran su identidad perdida, metamorfoseada ahora en los contenidos de identidad europea (cristiana) a la que insufla una nueva vida” (Echeverría, *vuelta* 163-164).

Las mujeres indígenas dentro del *ethos barroco* colonial pasaron a ser tributo del rey español, siervas de Dios y de los hombres, como es el mandato divino de la cristiandad. La Iglesia concentra el monopolio del orden moral, administrando el orden de lo sagrado y la salvación de las almas. A las mujeres se les niega el derecho a la tierra y las niñas son parte del patrimonio de los jefes de familia y estos son los que disponen de su cuerpo para ofrecerlo en matrimonio a cambio de bienes materiales y/o económicos. La violencia simbólica y estructural sobre las mujeres se volvió costumbre en la vida de los pueblos y conforme surgió el proceso de la formación del Estado nacional mexicano acompañado del pensamiento liberal y los procesos masivos de acumulación originaria, la dominación patriarcal toma un carácter todavía más agresivo porque las indígenas se ven obligadas ya no solo a servir a sus esposos, sino a ser siervas de los dueños de las fincas y/o las haciendas. En Chiapas, por ejemplo, las indígenas desde muy niñas eran entregadas al patrón de la finca, este pasaba a ser dueño de su cuerpo y con él disponía en primer lugar de su virginidad y también de su trabajo. Así, el patrón se constituía bajo una figura incestuosa, porque pasaba a ser simbólicamente el que otorgaba permiso sobre la disposición del cuerpo de la indígena; era padre y esposo de la indígena sierva, la indígena servidumbre y la indígena esclava en las sociedades liberales del siglo XIX en México (Olivera 95).

Bajo este horizonte de dominación patriarcal se volvió costumbre en las comunidades indígenas el sometimiento de las mujeres desde edades muy tempranas a las voluntades patriarcales de la comunidad. Las indígenas no tuvieron acceso al reparto

agrario posterior al movimiento revolucionario de principios del siglo XX, y la costumbre indígena fue arreglar matrimonios a conveniencia de los intereses de la familia. Si en una familia habían nacido puras niñas, esto representaba una deshonra para el jefe de familia, porque no se tenía a quién heredar la tierra, los privilegios y el prestigio, porque nacer mujer era de tercera categoría.

Dentro de este universo de subordinaciones patriarcales, en el año 1994 las indígenas levantaron su voz y anunciaron el devenir del primer movimiento *Me too* del siglo XXI o el último movimiento feminista del siglo XX. En la declaración de guerra de los pueblos indígenas de Chiapas del levantamiento zapatista aparece la “Ley Revolucionaria de Mujeres”, una ley que contiene diez puntos donde se demandan los derechos que pugnan las democracias, la modernidad y los feminismos: el derecho al trabajo, a un salario justo, el derecho a la salud, el derecho a la educación y la alimentación, el derecho a participar en puestos de elección comunitaria, el derecho libre a decidir sobre si quiere o no tener hijos, y el número de hijos que quiere tener, el derecho a elegir libremente su pareja y a no ser obligadas a contraer matrimonio, el derecho a no ser maltratadas y violentadas por familiares o por extraños, el juicio severo a violadores o a los intentos de violación.

II. Un acercamiento al memorial documental de agravios de mujeres indígenas en Chiapas

Por primera vez en la historia de México, las mujeres indígenas y, de manera particular en el estado de Chiapas, comenzaron a hablar de manera pública. Sus testimonios daban cuenta de la triple condición de subordinación en que vivían. Muchos de estos testimonios comenzaron a grabarse y filmarse y, del registro, algunos pasaron a conformar piezas documentales.

Para fines del siglo XX la tecnología de video digital comenzaba a masificarse, dejó atrás la grabación analógica del video. El movimiento zapatista fue el primer movimiento social mediático que convocó al mundo a unirse a su lucha. En este contexto se comenzaron a realizar diferentes piezas documentales con distintos fines, aunque en el contexto del levantamiento armado zapatista, la intención se ubicaba, en un primer momento, en denunciar las condiciones de vida de los pueblos indígenas, dar

cobertura al movimiento y denunciar la presencia del ejército mexicano.² En un segundo momento, es cuando comenzamos a escuchar de manera más directa las voces de las mujeres y cómo padecen el patriarcado en sus comunidades.

Delmar Ulises Méndez Gómez en el artículo “Prácticas documentales sobre la violencia contra las mujeres en Chiapas” (2018) registró entre 1994 a 2018 la producción de 38 documentales sobre el tema de la violencia contra las mujeres indígenas. Los primeros documentales fueron realizados en el contexto del levantamiento y, más allá de la cobertura mediática, llegaron realizadores nacionales e internacionales independientes que simpatizaron con las causas del movimiento indígena, y con pequeñas cámaras de video digital comenzaron a filmar y a producir piezas que tocan exclusivamente el problema de las mujeres indígenas. Solo entre 1994 al 2001 se registra la producción de ocho piezas dedicadas al tema de las mujeres indígenas: *Sentimos fuerte nuestro corazón* (1994) de Aída Hernández, Guadalupe Cárdenas y Alejandro Mosqueda; *Las compañeras tienen grado* (1995) de Lupita Miranda y María Inés Roqué; *Las mujeres zapatistas, las más olvidadas* (1995) del colectivo editorial La Guillotina; *Ramona: mujer indígena, rebelde* (1996) del colectivo Perfil Urbano; *Reclamo de las mujeres ante la violencia y la impunidad en Chiapas* (1996) de la organización civil Chiltak A. C. y Creatividad Feminista; *Día Internacional de la Mujer, Marchan las mujeres zapatistas* (1996) del Taller experimental de video y Video Trópico Sur; *Las mujeres en la lucha zapatista* (1997) de Carlos Martínez Suárez; *Chenalhó, el corazón de los Altos* (2001) de Isabel Cristina Fragoso.

De este conjunto, hoy en día, solo se puede ver en línea *Las compañeras tienen grado* y *Chenalhó, el corazón de los Altos*. La primera es un cortometraje documental testimonial de 28 minutos donde la cámara filma y retrata pequeños testimonios de mujeres tsotsiles, tseltales y choles insurgentes que aparecen con sus rostros cubiertos para decir: “vivimos más libres en la montaña que en nuestras comunidades, preferimos abrazar el rifle que abrazar hijos para defender la vida”. Vemos a las insurgentes tímidas frente a la cámara, donde apenas se asoma la violencia cultural y estructural hacia las mujeres, en este metraje el Subcomandante Marcos, en ese entonces,

2 Claudia Magallanes Blanco en su capítulo “Puentes audiovisuales: La rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el video independiente y el apoyo de la sociedad civil” para el libro *Cine político en México (1968-2017)* desarrolla cómo para el movimiento zapatista su arma principal fue la mediática y como la apropiación de los medios de comunicación por parte de las comunidades fue parte de la estrategia de resistencia y de lucha que permitió conquistar un espacio dentro de la esfera pública.

declaraba: “Una mujer cuando sale de su comunidad o sale casada o se va de puta, era muy costoso para una mujer indígena salir, le costaba más que a un varón”. En el caso del segundo documental son los testimonios de mujeres de Chenalhó que fueron asediadas por los grupos paramilitares sin poder salir a la milpa, mujeres que vivieron y sobrevivieron a la masacre de Acteal en 1997 como consecuencia de la guerra contra-insurgente que impuso el último gobierno priísta del siglo XX. Lo que se escucha y se ve es el terror de las mujeres de vivir en un estado de sitio donde no pueden salir a su milpa para traer sus alimentos.

Después del levantamiento, muy pronto las cámaras llegaron a manos de los pueblos y comenzaron a hacer sus propios registros y videos. Para los pueblos, tener cámaras les daba la posibilidad de filmar la violación a los derechos humanos por la que estaban pasando. Entre las experiencias pioneras y la más conocida de su momento fue Promedios de Comunicación Comunitaria, una organización civil que comenzó en 1998 cuando dos norteamericanos tuvieron la iniciativa de llevar y dejar cámaras de video a las cinco regiones del territorio zapatista.³

En ese horizonte de aprendizaje podemos ver, por ejemplo, *Mujeres unidas* (1999) realizado por los Municipios Autónomos Zapatistas; *Xulum´chon, Tejedoras de los Altos en resistencia* (2002) realizado por José Luis con el apoyo de promedios; *Mujeres por la dignidad* (2004) realizado por la comunidad de Oventic (el Caracol II); *La vida de la mujer en resistencia* (2005) realizado por la comunidad de Francisco Villa (el Caracol IV). También la organización colectiva que promovió la diócesis de San Cristóbal en el norte de Chiapas Xi´nich acoge a dos jóvenes tzeltales: Mariano Estrada y Arturo Pérez,⁴ encargados del área de comunicación, que comenzaron a realizar documentales, entre su producción se encuentra *Mujer indígena, la vida olvidada* (2003). De manera más reciente encontramos el colectivo de comunicación Kaman Illel que produce *Mujer indígena, campesina, abeja* (2010) y *Marcha de las mujeres de las abejas* (2006). La experiencia de “Ambulante más allá” también promovió la formación de documentaristas en el estado de Chiapas y promovió la realización de documentales dedicados a

3 Un análisis sobre esta experiencia de organización de comunicación colectiva se puede encontrar en: Cornejo Amaranta (2013). *Análisis de los discursos de género de dos organizaciones de comunicación radical: Fundación Luciérnaga y Promedios de Comunicación Comunitaria*. Tesis en Estudios Latinoamericanos por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México.

4 Sobre la experiencia documental de Mariana Estrada y Arturo Pérez se puede leer también de Delmar Gómez “Estrategia audiovisual de comunicación política en la Selva en Chiapas: la experiencia de los comunicadores tzeltales Mariano Estrada y Arturo Pérez.”

denunciar la violencia contra mujeres indígenas, como es el caso de *Koltavanej* (2013) de Concepción Suárez Aguilar, una pieza que denuncia el caso de Rosa López Díaz quien fue encarcelada y torturada por un crimen que no cometió.

A lo largo de estos documentales escuchamos los testimonios de mujeres que cuentan historias de cómo los padres las han violado o las vendieron a algún hombre y cómo se las robaron, cómo los esposos las encerraron, las golpearon, las amenazaron de muerte si no tenían hijos varones y solo nacían mujeres. Historias sobre cómo las autoridades locales les quitaban el derecho a la tierra y no las protegían frente a la violencia que ejercía el marido contra ellas, por el contrario, si la justicia comunitaria las acusaba de querer a otros hombres, las acusaban de putas. Historias de mujeres que denunciaron en las fiscalías municipales y estatales, y fueron ignoradas y maltratadas. Mujeres que exigen al ejército que salgan de sus territorios, mujeres que decidieron salir, denunciar y con ello comenzar a luchar contra la violencia patriarcal que atraviesa todos los niveles de su vida.

Es entonces, que aquella Ley Revolucionaria de Mujeres que se dio a conocer el 1 de enero de 1994 cobra un profundo sentido histórico, porque abrió un proceso de largo aliento de lucha contra la dominación patriarcal que se vive desde los pueblos indígenas, el cual solo puede ser superado en tanto cese la “cultura de la escasez” en la que se fundamenta, diría Sartre; y esto solamente es posible cuando las masculinidades indígenas se resignifiquen y reivindiquen no desde la dominación masculina, sino desde su emancipación,⁵ esto lo podemos comenzar a percibir en piezas documentales muy recientes, como es el caso de *Mamá* (2022) de Xun Sero.

5 Existe un complejo debate en relación con la categoría de masculinidades debido a las diferentes significaciones que puede tomar en el contexto que se desarrolle. Sin embargo, en este trabajo cuando me refiero a la resignificación de la masculinidad y la emancipación de esta del orden patriarcal se comprende que las masculinidades como la feminidad son construcciones socioculturales que están regidas por los órdenes de poder que se disputan en determinados espacios. En este sentido se toma como referencia a la teoría de género reconociendo “...la masculinidad es una dimensión del orden de género que remite a esa posición social que hace posible el acceso a diversas formas de capital derivadas del lugar que ocupan ciertos individuos por su condición de hombres y que amplía su campo de acción, su ámbito de decisión individual y sus oportunidades de poder. La masculinidad no se refiere a una posición fija en una estructura social, sino a las posiciones jerárquicas en distintos campos que permiten la acumulación conjunta de distintos tipos de capital: económico, cultural, social y simbólico” (Guevara Ruiseñor 85).

III. Reivindicar la reconciliación con el universo femenino desde la masculinidad indígena

Mamá de Xun Sero es un documental testimonial narrado en primera persona sobre la vida de Hilda Rodríguez Méndez, una mujer tzotzil que nació en Mitontic, en la región de los Altos de Chiapas y la de su hijo Xun, cuya primera escena se cuece con una olla en el fuego, un primer plano de las manos de Hilda con un machete cortando una calabaza: “La primera cosecha de calabaza. Es el primer fruto, el primer bebe...” se le escucha decir.

Con la intimidad de la relación de madre-hijo, Xun acompaña a su madre a rendirle honores a su abuelo, un escribano que murió en 1998. “Los escribanos son los que escriben los problemas...” le dice Hilda a Xun mientras se toma un trago de tequila y lo que sobra se lo echa a la ofrenda del padre. Xun le pregunta sobre la ausencia de su padre, cómo su abuelo se enteró de quién era su padre... Hilda le responde que no recuerda...

Para Hilda hubo un tiempo de felicidad, esa felicidad era cuando “no tenía uso de razón”. Su madre la recuerda con un carácter fuerte: “No quería que cualquier error cometiéramos en cuanto hacer tortillas, desgranar el maíz, cortar las verduras, detalles que no quería que falláramos”.

—¿En qué fallabas tú?— Le pregunta Xun a su madre.

—A veces cuando éramos niñas se nos caían unos granitos de maíz, y ella no quería—.

—¿Por qué?—, vuelve a preguntar Xun.

—Porque dice que el maíz se cuida, porque es vida—.

El recuerdo de Hilda es muy doloroso, porque cuando era chica, cuando tan solo tenía 9 años, la ofrecieron para casarse con un señor.

—(Mis padres y el señor) Tomaron refresco, trago, también me pegaron, me amarraron a un poste. Fueron a buscar un pedazo de cristal, empezaron a picotear mi cabeza. Para que se riegue toda la sangre que estaba mal, porque decían que estaba mal de la cabeza. ¿Cómo era posible que no quisiera juntarme con ese señor?, desde entonces comenzaron a acorralarme los problemas—.

Hilda cuenta cómo se fue de su pueblo a la ciudad de San Cristóbal de las Casas porque ella quería estudiar. Trabajo lavando trastes. Xun insiste en conocer el porqué de la ausencia de su padre. En una secuencia larga en la cocina, mientras Hilda y su comadre Lucy están amasando y torteando, se encuentran con don Ismael y se desarrolla una larga conversación y confesión sobre la cultura patriarcal que domina en las comunidades y la experiencia de Hilda con el padre de sus hijos. Una conversación donde sale a la luz el desprecio que viven las mujeres al no tener hijos varones:

Yo lo viví eso —dice don Ismael— Por ejemplo, llegas a tener a tu mujer. Viene tu primer hijo, es una niña. Viene tu segundo hijo, ¡una niña! Viene tu tercero, ¡una niña! Entonces, lo que los hombres solían pensar anteriormente, su mentalidad era: "El día que me enferme, ¿quién me cargara si solo hay mujeres? Piensan que una mujer está fallando cuando no es un varón".

Ismael confiesa en ese momento que "tenía 12 años cuando comenzó a hacer locuras", Hilda lo interrumpe: —También fuiste a robar mujeres—. Ismael le responde —Sí, participé en eso—.

—Por decir, así como estamos montoncitos ahorita. Cuatro hombres digamos. Bueno, tú quieres tu chava ¿no? Mira, fui a pedir esa chava y no me aceptó. ¿Qué esperas? Todos sabían que te rechazó. Así entre cuatro, así hablamos entre hombres. ¿Qué esperas? Te va a publicar y después ya nadie te quiere. Entonces hay que ir a buscarla y robarla—.

Y así le pasó a Hilda, ella vivía en la ciudad de San Cristóbal cuando un maestro casado que iba en su carro la agarró por la fuerza, la llevó a su casa y la violó. Hilda cuenta la historia con mucho dolor. En esa confesión a su hijo, mirando de frente a la cámara, dice:

—Ahora ya lo cuento, pero antes no, antes sentía que se iban a burlar de mí... En nuestra raza indígena critican más a una mujer que a un hombre. A un hombre no lo critican tanto. Como es hombre, puede tener tantas mujeres como quiera. En cambio, a una mujer, si te ven hablando con un hombre, empiezan a tacharte que eres una busca

marido... De todo lo que hizo él, no salió beneficiado. Creo que soy yo quien le ganó al final, porque tengo a mis dos hijos. Pues sí, —comenta Lucy— Si, pues —afirma Hilda. Él no salió tanto beneficiado. Pero curioso, robar a una mujer porque uno quiere tener un hijo varón. Qué chistoso, ¿no? Verdad—.

Frente a la confesión de su madre, Xun declara: «Me causa dolor lo que soy. Lo que sé que represento. Es doloroso saber que no supe lo que mi mamá estaba viviendo. Muchas veces repetí la misma palabra que mi padre nos impuso en la cabeza: culpa. “Por tu culpa mamá, yo no tengo padre”». Es, entonces, que busca la reconciliación con su madre. Una reconciliación que simbólicamente se construye frente a la tumba de la “abuela” Rita, hermana del padre de Hilda, que protegía a Hilda de pequeña y que le ayudó con sus hijos. Es entonces que escuchamos el tsotsil, cuando Hilda recuerda a su “abuela” Rita y la pieza comienza a llenarse del color de las mujeres que criaron a Xun.

Hilda se despide manejando su VW en la ciudad de San Cristóbal y voltea a la cámara para decir: “Es bonito dejar algo grabado”.

La voz de Hilda también se escucha en el memorial documental de agravios de las mujeres indígenas en Chiapas, en *Tierra de mujeres* (2003) declaraba para la cámara en un encuentro de mujeres indígenas que hubo en la ciudad de San Cristóbal:

—La mujer siempre está para atender y escuchar a su marido, eso nada más, pero no está para resolver cosas o... sigue habiendo muchas mujeres también en la comunidad que no le dan ni un pedazo de terreno, si se muere su marido ahí que vea de dónde va a comer, lo siguen ahí tratando. Eso sigue habiendo en las comunidades—.

Es interesante porque en ese entonces Hilda ya se diferenciaba de las mujeres de su comunidad, no hablaba de un marido, porque no tenía, y denunciaba cómo eran silenciadas las mujeres en los pueblos:

—La que tiene voz y voto son los hombres, las mujeres que se callen, así lo dicen pues los hombres. Y una mujer se pone hablar en público, le dicen que está mal de la cabeza. Y también la autoridad, la que quieren como autoridad, presidentes, autoridades del municipio, y son ellos que dan ejemplo: cómo van a permitir que hable una mujer,

cómo van a permitir que una mujer opine cosas. Yo como mujer, yo quisiera opinar algo, pero los hombres, todos dicen, gritan: ¡Esa mujer!, quítenle el micrófono, cómo va a hablar esa mujer, está mal de la cabeza o tal vez quiere marido. Solo saben decir cosas, pues groserías, así hablan en la zona indígena. Hay cosas que sí le duelen a una mujer cuando la ofenden, por eso las mujeres no participan en las comunidades—.

Hilda encontró en las organizaciones civiles de San Cristóbal y en el movimiento de mujeres indígenas un espacio que la cobijó, en San Cristóbal consiguió trabajo como traductora en el sector salud, así pudo sacar adelante a sus dos hijos y les ofreció estudio. Xun, bautizado con el nombre de Juan Antonio Méndez, adoptó el seudónimo de Xunsero porque quería ser rapero y con el juego de palabras “rapero sincero, xunsero sincero, xun sero sin cero” lo comenzaron a conocer como Xun Sero. Fue segunda generación en la licenciatura en comunicación de la Universidad Intercultural de Chiapas, le gustó el cine, participó en un taller de “Ambulante más allá” y se formó como documentalista en la Escuela de Cine Documental de San Cristóbal de las Casas, donde Daniela Contreras y Nicolás Defossé emprendieron un proyecto local de formación de cineastas y producción de documentales en la región a través de la productora Terra Nostra Films que se fundó en el 2009.

Mamá no solo es el retrato de una mujer indígena, sino que es una pieza que se apropia del lenguaje cinematográfico para volverse parte de un proceso de emancipación, ya no solo de la mujer, sino del hijo, frente a esa dominación patriarcal en la que fue criado. En la página oficial de la película Xun declara: “Ese es mi deseo con esta película, desde quererme sanar a mí y querer conocer y acercarme a mi madre, no sé si es una condición de los que somos indígenas, pero somos cerrados a decir lo que sentimos”.

Apuntes finales

Bolívar Echeverría (2018) escribe:

Malintzin —la dominada que domina— pone el acento más bien en el momento de la entrega de uno mismo como reto para el otro. Moderno, pero no capitalista, el mito de

la Malintzin sería un mito actual porque apunta más allá de los que Sartre llamaba “la historia de la escasez”, una historia cuya superación es el punto de partida de la modernidad que se ha agotado durante el siglo xx y cuyo restablecimiento artificial ha sido fundamento de la forma capitalista de esa modernidad (28).

Cabe recordar que para el filósofo francés Jean Paul Sartre “la escasez” se refiere a la condición de la violencia interiorizada⁶. Violencia que se expresa en la inevitable lucha de clases del orden hegemónico capitalista y, la posibilidad de trascender (esa condición de lucha de clases), matiza Echeverría, se juega en la posibilidad de reconocer reciprocidad y reconciliación en esa modernidad capitalista que se agotó en el siglo XX.

Más aún, ese “enigma” (la mujer) que Paz describe y se pregunta desde la condición de la escasez, se revela en un memorial de agravios documentados, que en este caso referimos a un *corpus* audiovisual que se produce a raíz del levantamiento zapatista, pero sin duda es un memorial mucho más vasto si referimos a los testimonios escritos que dan cuenta, como dice Federici, cómo los procesos de acumulación originaria sometieron a las mujeres y en el caso particular a las mujeres indígenas a una condición desgarradora de existencia; silenciadas por todos los órdenes del ejercicio de poder patriarcal. En el memorial testimonial audiovisual que se cita, las mujeres indígenas se reconocen en la triple condición de subordinación histórica a la que han estado sometidas en los procesos de acumulación originaria, primero en el *ethos barroco*, como estudia Mercedes Olivera, que impuso la colonización y las condenó a ser siervas y esclavas del rey. Posteriormente en los procesos de modernización capitalista liberales del siglo XIX, condenadas a la voluntad del patrón de la hacienda o la finca; que pasó a ser amo de sus cuerpos. Y finalmente condenadas a la voluntad patriarcal de la tradición comunitaria de sus pueblos.

El levantamiento zapatista les dio la posibilidad de comenzar a salir, denunciar y luchar contra ese orden patriarcal y es gracias a este proceso de emancipación que existe ese memorial testimonial de agravios. En ese reconocimiento del agravio y en la búsqueda de una posible reconciliación, aparece Xun Sero que carga consigo una larga herencia patriarcal, pero también una escuela de emancipación y un aprendizaje

⁶ Para Sartre: «la materialidad teñida de escasez es el “fundamento ontológico” de la lucha de clases y, al mismo tiempo, el principio de la historia, pues es la negación que introduce el devenir, entendido este como una continua transformación de la configuración del sujeto social» (Serrano 403).

audiovisual. Con ello vio la posibilidad en el cine de reconciliarse consigo mismo a partir de un acercamiento con su madre, donde la cámara no solo juega ese papel de documentación, sino se transforma en un interlocutor que orgánicamente construye entre la idea y la forma y abre la posibilidad de recrearse en un reconocimiento de conciencia del mundo, como escribe Andrey Tarkovsky “La poesía es una conciencia del mundo, un modo de relacionarse con la realidad, de modo que la poesía devenga una filosofía que oriente la vida” (25), ese fue el caminar de Xun con *Mamá*.

Referencias

- “Casa productora fundada en 2009 y enfocada en la producción de cine documental en México.” Terra Nostra Films. 20 de octubre de 2023. www.terranostrafilms.com/es
- Cornejo, Amaranta. *Análisis de los discursos de género de dos organizaciones de comunicación radical: Fundación Luciérnaga y Promedios de Comunicación Comunitaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Era, 2000.
- _____. *Vuelta de siglo*. Era, 2006.
- Ejército Zapatista de Liberación Nacional. *Documentos y Comunicados*. Era, 1994.
- Estrada, Adriana. *Tierra de Mujeres*. Programa Desarrollo Humano en Chiapas UAM, 2003. <https://vimeo.com/manage/videos/846407870>
- Federici, Silvia. *Caliban y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón. Colección Noción Comunes, 2018.
- Fregoso, Isabel Cristina, director. *Chenalhó, El Corazón de los Altos*, IMCINE y el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, 2001.
- Guevara, Elsa S. “La masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género.” *Sociológica*, vol. 23, no. 66, 2008, pp. 71–92. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732008000100004
- Hernández, Ana Laura. *Nuestras luchas contra la violencia de género*, Centro de Derechos de la Mujer en Chiapas, 2008. https://www.youtube.com/watch?v=2-uAKram-sl4&ab_channel=Comunicaci%C3%B3nCDMCh
- Ilel, Koman. *Antsetik tsa'ik lekil kuxlejal*, Organización Las Abejas. 20 de octubre de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=UmJusvtqK2Q&ab_channel=komanilel

- ____. *Mujer, indígena, abeja*, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=R9Hk95r-kAUM&ab_channel=Corporaci%C3%B3nLatinoamericanaMisi%C3%B3nRural
- Magallanes, Claudia. "Puentes audiovisuales: La rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el video independiente y el apoyo de la sociedad civil." *Cine político en México (1968-2017)*, 1 ed., vol. 2, Peter Lang, Transamerica Film and Literature. NY, 2019, pp. 29–48.
- Miranda, Lupita y María Inés Roque. *Las compañeras tienen grado*, producción Centro de Capacitación Cinematográfica, 1995. 20 de octubre de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=inCcx2sbToo&ab_channel=komanilel
- Méndez Gómez, Delmar Ulises. "Estrategia audiovisual de comunicación política en la selva en Chiapas: la experiencia de los comunicadores tseltales Mariano Estrada y Arturo Pérez." *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 16, no. 1, 2018, pp. 56–72. <https://doi.org/https://doi.org/10.29043/liminar.v16i1.564>
- ____. "Prácticas documentales sobre la violencia contra las mujeres en Chiapas." *Balajú. Revista*, vol. 8, no. 5, 2018, pp. 48–68. <https://doi.org/https://doi.org/10.25009/blj.2018.8>
- Cineteca Nacional de México. "Xun Sero." *Diccionario de directores del cine mexicano*. <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/sero-xun-nombre-verdadero-juan-antonio-mendez-rodriguez/>
- Olivera, Mercedes. "De subordinaciones y rebeldías. Una historia de la participación de las mujeres indígenas en Chiapas." *Nomadías*, vol. 6, 2002, pp. 90–105, <https://doi.org/https://nomadías.uchile.cl/index.php/NO/article/view/51651>.
- Paz, Octavio. *El Laberinto de la soledad*. Catedra, 2013.
- Sero, Xun. *Mamá*, productores Daniela Contreras y Nicolas Défossé, 2022. <https://www.filminlatino.mx/pelicula/mama>
- ____. "Mamá." *Mamá | Una Película de Xun Sero*, Daniela Contreras, Nicolas Défossé, 1970, www.documentalmama.com
- Serrano, Enrique. "La escasez y la negatividad de la historia." *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, no. 7, 1983, pp. 400–413.
- Tarkovsky, Andrey. *Esculpir el tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.