



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

García Saiz, Loreto; Moya Jorge, Tamara  
**Ecocine situado y soberanía alimentaria: creadores mayas y activismo campesino en Yucatán\***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,  
vol. 18, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 144-163

Pontificia Universidad Javeriana  
Bogotá, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.esay>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074112008>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Ecocine situado y soberanía alimentaria: creadores mayas y activismo campesino en Yucatán\*

Loreto García Saiz\*\*  
Tamara Moya Jorge\*\*\*

## [RESUMEN]

El pueblo maya yucateco ha sido conformado como una alteridad histórica dentro de la emergencia y consolidación del Estado nación mexicano. Abundantemente representado en el ámbito audiovisual desde posiciones discursivas colonialistas y miradas exógenas, sus realidades contemporáneas han quedado invisibilizadas en la gran pantalla como consecuencia de la denegación de la coetaneidad a los pueblos indígenas y campesinos de América Latina. Este trabajo propone, sin embargo, un acercamiento a las creaciones audiovisuales contemporáneas de los propios realizadores mayas que hacen aflorar epistemologías del sentir situadas en el propio territorio rural mediante lo que se ha denominado ecocine. En concreto, estudia el caso del realizador Robin Canul y el documental *¿Qué les pasó a las abejas?* (2018), que sigue el proceso de defensa del territorio por parte de los apicultores de la península de Yucatán y su lucha contra la empresa Monsanto por la siembra de soya transgénica. Los métodos de investigación empleados en el trabajo han sido la revisión filmográfica, el análisis fílmico y la entrevista personal con sus creadores. Entre los resultados, se presta atención a cómo se codifica el discurso del buen vivir en la película, así como las estrategias descolonizadoras desde el punto de vista de la representación de la ruralidad. Como conclusión, se observa la importancia de la creación cinematográfica desde un conocimiento situado como parte de un movimiento político contemporáneo más amplio de defensa de la vida campesina en la península yucateca en el contexto del impulso de macroproyectos turísticos.

**Palabras clave:** cine rural, ecocine, cine indígena, cineastas mayas, descolonización, documental comunitario.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.esay

Fecha de recepción: 30 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2022

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

- \* Artículo de investigación. Este artículo se ha escrito dentro de los proyectos de investigación "Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico" (CSO2017-85290-P) y "El documental institucional y el cine de aficionado coloniales: Análisis y usos" (PID2021-123567NB-I00), ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación/Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (Feder). También gracias a dos becas de Formación del Profesorado Universitario del Gobierno de España otorgadas a sus autoras: FPU16/05803 y FPU FPU20/04047.
- \*\* Comunicadora audiovisual. Profesora del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III y miembro del grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (Tecmerin).  
ORCID: 0000-0002-4048-173X  
Correo electrónico: lorgarci@hum.uc3m.es.
- \*\*\* Comunicadora audiovisual. Doctora en Investigación en Medios de Comunicación. Profesora del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III y miembro del grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (Tecmerin).  
ORCID: 0000-0002-4081-4039  
Correo electrónico: tmoya@hum.uc3m.es.



## CÓMO CITAR:

García Saiz, Loreto y Tamara Moya Jorge. 2023. "Ecocine situado y soberanía alimentaria: Creadores mayas y activismo campesino en Yucatán". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 144-163. <https://doi.10.11144/javeriana.mavae18-1.esay>

## Situated Eco-Films and Food Sovereignty: Mayans Creators and Peasant Activism in Yucatán

## Ecocine situado e soberania alimentar: criadores maias e ativismo camponês em Yucatán

### [ABSTRACT]

The Yucatecan Mayan people have been considered as an historic alterity in the emergence and consolidation of the Mexican nation-state. Extensively represented in the audiovisual sphere from colonialist discursive stances and exogenous looks, their contemporary realities have been made invisible in the movies as a consequence of not being recognized as coetaneous of the Latin-American indigenous and peasant peoples. However, this work proposes an approach to the contemporary audiovisual creations by the genuine Mayans filmmakers that enables the emergence of epistemologies of the feeling situated in their own rural territory by means of something called the eco-films. This work examines specifically the case of the filmmaker Robin Canul and his documentary *¿Qué les pasó a las abejas?* (2018) [What happened to the bees?] that explores the process of how the beekeepers defend their territory in the Yucatán Peninsula in a struggle against the company Monsanto due to the plantations of transgenic soy. The research methods used in this work include the filmographic review, film analysis and in-person interviews to the creators. Regarding the results, special attention is paid to the way they code in the film the discourse of good living as well as the decolonizing strategies when addressing the representation of the rural life. To conclude, this work highlights the importance of the filmmaking from a situated knowledge as a part of a broader contemporary political movement intended to defend the peasant life in the Yucatán Peninsula amidst a context of the development of tourism macro-projects.

**Keywords:** rural films, eco-films, indigenous films, Mayans filmmakers, decolonization, community documentary.

### [RESUMO]

O povo maia yucateco foi moldado como alteridade histórica dentro da emergência e consolidação do Estado-nação mexicana. Abundantemente representado no âmbito audiovisual desde posições discursivas colonialistas e olhares exógenos, suas realidades contemporâneas foram invisibilizadas na tela grande como consequência da negação da coetaneidade aos povos indígenas e camponeses da América Latina. Este trabalho propõe, no entanto, uma aproximação das criações audiovisuais contemporâneas dos próprios realizadores maias que trazem à tona epistemologias do sentir situadas no próprio território rural mediante o que se tem chamado de ecocine. Em específico, estuda o caso do cineasta Robin Canul e o documentário *¿Qué les pasó a las abejas?* (O que aconteceu com as abelhas -2018), que segue o processo de defesa do território por apicultores da península de Yucatán e sua luta contra a empresa Monsanto pelo plantio de soja transgênica. Os métodos de pesquisa usados no trabalho foram revisão filmográfica, análise fílmica e entrevista pessoal com os criadores. Entre os resultados, destaca-se como o discurso do bem viver é codificado no filme, bem como as estratégias descolonizadoras do ponto de vista da representação da ruralidade. Em conclusão, observa-se a importância da criação cinematográfica desde um conhecimento situado como parte de um movimento político contemporâneo mais amplo em defesa da vida camponesa na península yucateca no contexto da promoção de macroprojetos turísticos.

**Palavras-chave:** cinema rural, ecocine, cinema indígena, cineastas maias, descolonização, documentário comunitário.

## Introducción

> Desde las primeras vistas filmadas por los camarógrafos de Lumière encontramos en el primitivo cine filmado en México una mirada etnográfica que ha caracterizado la forma de retratar en la pantalla a los pueblos indígenas y campesinos del territorio. Títulos como *Desayuno de los indios* o *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste*, vistas tomadas por Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard en 1896, dan cuenta de ese “espectáculo etnográfico” (Tobing 1996) al que ha contribuido el dispositivo cinematográfico desde sus orígenes. Otros títulos tempranos como *Costumbres mayas* (1918), *Tiempos mayas* (Carlos Martínez Arredondo 1926), *Exploraciones arqueológicas de Morley en Yucatán* (1928) o *La noche de los mayas* (Chano Urueta 1939) dieron cuenta de ese interés por registrar a los pueblos mexicanos del sur tanto en el documental como en la ficción. Estos discursos cinematográficos fueron apuntalando las operaciones ideológicas reproducidas desde la “colonialidad del poder” (Quijano 2014), que podríamos resumir en dos mecánicas específicas y estructurales. En primer lugar, la denegación de la coetaneidad, es decir, la “relocalización de lenguas, pueblos y conocimientos en el tiempo y ya no en el espacio” (Mignolo 2003, 361). Esta estrategia discursiva ha sido sostenida en el cine mediante la relegación de los sujetos en coordenadas espaciotemporales pretéritas o ahistóricas, así como en la mitificación y despolitización de sus realidades y la negación de incorporación de otras cosmovisiones ajenas al marco establecido en claves etnocéntricas, lo que ha congelado sus imaginarios asociados hasta nuestros propios días (Moya 2020). La otra estrategia fundamental ha sido el discurso de la misión civilizadora, es decir, la “necesidad de ‘desarrollar’ —civilizar, edificar, educar— a las civilizaciones más primitivas, bárbaras y subdesarrolladas en nombre de la modernidad” (Mignolo 2003, 187), lo que tiene como consecuencia última la negación de la identidad y la silenciación de otros lugares posibles de enunciación. Esta serie de estrategias discursivas se han servido de lo que Shohat y Stam (2002) denominan “la postura de carencia”; es decir, “la proyección del racialmente estigmatizado como deficiente desde el punto de vista de las normas europeas, como carente de orden, inteligencia, modestia sexual, civilización material, e incluso historia” (42).

Esta postura de carencia se ha trasladado también a la esfera social, ya que las voces de las “alteridades históricas” (Segato 2002) han sido tradicionalmente silenciadas en las instituciones hegemónicas, de las que la institución cine no puede ser una excepción, aunque sí un espacio de negociación privilegiado. Más allá de estos reclamos desde el punto de vista de la representación, hemos de considerar que “la lucha por el significado no se desarrolla solo en los discursos, sino en el acceso a los medios” (Hall 2010, 180). El paso de objeto a sujeto de

la enunciación cinematográfica constituye, entonces, una transición imprescindible en la deconstrucción de la alteridad, de tal manera que toda representación sobre los pueblos originarios ya no puede mostrarse inocente con respecto a las lógicas de la colonialidad del poder. Como afirma Tobing (1996), “quién fotografía y qué se está fotografiando ya no pueden ser cuestiones inocuas” (218).

La autorrepresentación desde el sentir situado de las diversas realidades experimentadas por las personas mayas se entenderá, entonces, como formas de intervención mediante el activismo cinematográfico que construyen discursos-otros posibles, dando con ello lugar a la “construcción de nuevos lugares legítimos de enunciación” (Mignolo 1995, 39). Por ello, dicha autorrepresentación es una decisión política en la que significantes identitarios tradicionalmente estigmatizados recuperan una nueva dignidad. Siguiendo a Rivera Cusicanqui (2011) en su definición de lo indio como político y de dicha categoría como producto de la modernidad/colonialidad:

Mi argumento político tiene que ver con las comunidades transnacionales de identidad donde de pronto se reinventa el ser indio/a y de ser un personaje despreciado y sufrido, sus hijos pasan a ser otra cosa: empiezan a bailar diablada del otro lado de la frontera, a pesar de que sigan siendo burlados en ambos lados [...] Estas cosas nunca van a ser entendidas por el discurso de lo originario. Si vas a pensar en una etnicidad de museo, te vas a perder el 99 por ciento de los indios que realmente existen. (7)

Trasladando estos planteamientos a los discursos audiovisuales, la descolonización de los modos de representación de lo étnico/racial debe ser entendida como la deconstrucción del lugar al que las alteridades históricas han sido relegadas por las políticas de representación mediante la intervención desde su propio locus de enunciación cinematográfica, entendiendo que, “cuando el primitivo, el otro, el salvaje, comienza a intervenir creando su arte y su filosofía estética, estamos ya en el ámbito descolonial” (Mignolo 2015, 442).

Esta investigación propone, por tanto, contraatacar las operaciones ideológicas reproducidas desde la colonialidad del poder en lo que respecta a las representaciones de los campesinos mayas de la península de Yucatán. Y lo hará de dos maneras concretas: en primer lugar, prestando atención a los discursos audiovisuales generados desde la autorrepresentación campesina y, en segundo lugar, atendiendo a sus movimientos de resistencia en la contemporaneidad.

La metodología empleada para ello se basa en el análisis fílmico del documental *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018), entendiendo los textos audiovisuales como discursos y las películas no solo como un resultado, sino como parte de un proceso más amplio que precede y acontece al propio material fílmico, de tal manera que “la película se considera una forma de actuar en el mundo” (Andersson et al. 2019, 3). En segundo lugar, se ha recurrido a la entrevista en profundidad con su director, Robin Canul, y la productora Adriana Otero, durante los meses de marzo de 2019 y junio de 2020, respectivamente. La entrevista resulta un método imprescindible en esta investigación, ya que consideramos que los realizadores “no son solo estructuras textuales o ficciones dentro de sus películas; también son sujetos empíricos, situados en los intersticios de culturas y prácticas cinematográficas, que preceden y existen al margen de sus películas” (Naficy 2001, 4).

## Marco teórico: del ecocine al cine indígena

El origen de los estudios de ecocine se sitúa en las lecturas ecocríticas que comienzan a realizarse a finales del siglo XX como resultado de las imbricaciones entre la literatura y los estudios culturales. Sin embargo, el ecocine no se ha examinado bajo ese nombre hasta principios del siglo XXI, y a día de hoy es todavía un término en proceso de negociación. En un primer momento, se definió como el cine que suponía una alternativa vanguardista al cine comercial y a la sociedad hiperconsumista en general que, a través de nuevas formas de experiencia cinematográfica, nos invitaba a la desaceleración y a la toma de conciencia del mundo que nos rodea, obligándonos a conectar de forma más atenta y profunda con la naturaleza (Macdonald 2004). Con el tiempo, los estudios sobre ecocine han acogido en su seno producciones mucho más diversas, desde películas militantes hasta “*greenbusters*” (Kääpä 2013), y parece haber un acuerdo generalizado en que cualquier producto fílmico puede estar sujeto a una lectura ecocrítica (Rust et al. 2012). Pese a que la discusión sobre el ecocine continúa, podemos acotar su definición como “el cine con conciencia ecológica” (Sheldon y Mi 2009, 2) en un sentido amplio, que fomenta explícita o implícitamente discursos ecologistas a través de diversas estrategias, a menudo explorando aspectos específicos de justicia ambiental. No obstante, Willoquet-Maricondi (2010) insiste en la necesidad de diferenciar entre las películas medioambientales y el ecocine, ya que este último necesariamente tiene que tener voluntad activista y promover activamente la acción política.

Esa interdependencia entre el activismo medioambiental y un cine que parte de un conocimiento situado, impulsando con ello cosmovisiones-otras o “epistemologías del sentir situadas” (Periáñez 2016) en sus propios cineastas, ha hecho que varios autores en los últimos años hayan relacionado el ecocine con las reivindicaciones indígenas (véanse Monani y Adamson 2017; Forns-Broggi 2013, 2014; López 2010; Machiorlatti 2010): “El ecocine indígena es el lugar donde confluyen las cosmovisiones con el sistema global, poniendo en valor las luchas que los supervivientes del Antropoceno colonial tienen que librar en torno a la resiliencia, la resistencia y las relaciones entre especies” (Monani y Adamson 2017, citado en López, 2020).

A esta definición de ecocine indígena, Forns-Broggi (2013) añade que dicho cine puede producir un “conocimiento situado” que sirva para defenderse de la lógica del sistema capitalista y sus principales actores, como la película que analizamos, *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018). Además, el ecocine indígena forma parte de las estrategias de expresión y representación del buen vivir, ya que es una herramienta para explorar, comprender, ilustrar y poner de manifiesto esta noción que se presenta como una alternativa ante las lógicas extractivistas del mercado.

Tal y como apunta Quijano (2014), la filosofía del buen vivir “es, probablemente, la formulación más antigua en la resistencia ‘indígena’ contra la Colonialidad del Poder” (847), ya que fue acuñada en el Virreinato del Perú por el cronista de ascendencia inca Felipe Guamán Poma de Ayala a comienzos del siglo XVII. En los últimos años, los distintos movimientos por el buen vivir le han otorgado un carácter antiextractivista. Entre ellos cabe destacar el impulso que ha adoptado el término con el conocido Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir (MMIBV), encabezado por distintos pueblos originarios y liderado por la mujer mapuche Moira Millán. El movimiento plantea una asociación entre cuerpo y territorio según la cual tras siglos de exclusión de las mujeres originarias, en que confluyen situaciones de discriminación por motivos de género, etnia y clase, estas como cuerpos-territorio impulsan el planteamiento de un modelo de existencia alternativo que persigue “el fin de las discriminaciones y exclusiones sustentadas en el género, la raza o la orientación sexual; y el desarrollo de un modo de subsistencia en armonía con la naturaleza” (Mendoza 2019, 123).

## Estado de la cuestión: el cine de los realizadores mayas yucatecos

La obra de los realizadores mexicanos que forman parte de alguno de los pueblos originarios de este territorio<sup>1</sup> ha sido tratada hasta ahora principalmente desde la antropología, pero no tanto desde los estudios fílmicos. El mapa de investigaciones previas nos ofrece así estudios procedentes de la antropología visual que abordan los usos mediáticos por parte de sociedades indígenas y campesinas y, más específicamente, centradas, en su mayoría, en las experiencias de los estados de Chiapas y Oaxaca (véanse Cardús i Font 2011; Cusi 2013, 2004; Estrada Aguilar y Köhler 2013; Halkin 2008; Rashkin 2011; Rodríguez et al. 2010; Salazar y Cordova 2008; Smith 2006). Estas experiencias se encuentran vinculadas al nacimiento y desarrollo de los circuitos de exhibición asociados con la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (Clacpi). Esta entidad fue creada en la década de 1980 por cineastas independientes y antropólogos visuales, entre los que se encontraron Marta Rodríguez (Colombia), Alejandro Camino (Perú) y Juan Francisco Urrusti (México), quienes colaboraron con activistas indígenas en el uso de las tecnologías audiovisuales. En 1985, Clacpi impulsó el primer Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, un festival latinoamericano rotativo de alcance internacional que se celebró por primera vez en México y que desde entonces ha desarrollado más de una decena de ediciones en distintos países, así como cientos de muestras en colaboración con organizaciones indígenas locales.

Sin embargo, nuestro estudio de los realizadores mayas peninsulares<sup>2</sup> tiene como antecedente el trabajo desarrollado por Wammack (2014, 2017) en torno a la categoría “cine maya”; así como la perspectiva descolonial alrededor de los usos de las tecnologías del audiovisual por parte de las personas indígenas impulsada por Schiwy (2003, 2009). Estos han cuestionado el relato hegemónico que fija los orígenes del primer contacto de los realizadores indígenas en México (o, al menos, de todos ellos) en el contexto de las iniciativas impulsadas por el antiguo Instituto Nacional Indigenista. Por el contrario, aportan otros elementos de tipo estético, tecnológico y social que propician el acceso a los medios de representación audiovisual y que se remontan a años anteriores a la llegada de los centros de producción estatales. Estos factores serían el ambiente de experimentación estética que se produce en la década de 1960 y que da lugar a experiencias de coparticipación, como las impulsadas por el tercer cine, la revolución digital que supuso el video a partir de la década de 1980 y el resurgimiento de las identidades étnicas en América Latina a partir de la década de 1990 (Wammack 2014, 131).

En un reciente estudio sobre la etnicidad maya peninsular, Llanes (2018) llega a la conclusión de que la etnicidad maya contemporánea no puede entenderse como un renacimiento de una identidad dormida durante siglos, sino de un fenómeno que se ubica en la contemporaneidad (finales del siglo XX e inicios del siglo XXI). Resume de la siguiente manera sus conclusiones sobre lo que significa reconocerse maya en la actualidad:

Ser maya en la actualidad ya no solo significa ser objeto de las políticas indigenistas y culturales del Estado, sino que también es una cuestión política, de reivindicación de la diferencia cultural; es también un asunto de derechos, desde el reconocimiento oficial de la lengua hasta el ejercicio de la autonomía. Y también, de manera importante, es una forma de acceso a los recursos económicos. (275)

En este sentido, Duarte (2013) apunta al neoliberalismo y la mercantilización de la cultura maya como una de las principales causas de la revalorización de la cultura propia por parte de las personas identificadas como mayas. Por “mercantilización de la cultura maya” se refiere al “descontento generalizado —entre aquellos que nos reconocemos como parte del pueblo maya y aquellos que se identifican con la cultura maya—, ante los festejos encaminados a exhibir a los mayas como atractivos para el turismo, festejos en los cuales los que menos importan son los pueblos mayas” (280).

La atribución de la categoría maya a todos los productos imaginables ha provocado una respuesta en sus propias gentes, que tras años de racismo y subalternidad unen sus fuerzas bajo el paraguas de la etnicidad para lograr sus derechos correspondientes en el contexto de la globalización. Los realizadores que se reconocen como mayas en la actualidad y que abordan sus diversas realidades en los trabajos que producen conciben, por tanto, la enunciación cinematográfica desde un sentir situado como una cuestión política, ya que,

si bien observar la tradición y conocer la historia siguen siendo importantes para la autoidentificación de nuestros pueblos y comunidades, la lucha por construir formas de relación más justas y democráticas con la sociedad nacional ha pasado también a formar parte importante de lo que significa ser indígena en nuestros días. (Llanes-Ortiz 2004, 19)

Tal y como concluye Duarte (2008):

Al mismo tiempo que han fomentado el deseo de los extraños por descubrir a esos mayas exóticos, han negado la cultura maya contemporánea y marginado a los mayas [...] Y precisamente en este contexto histórico y político nos hemos constituido como sujetos que participamos en la autorrepresentación de nuestra cultura. (53)

## Robin Canul: creación audiovisual situada contra el despojo de la tierra

Robin Canul nació en Campeche a mediados de la década de 1980, aunque creció en la localidad del estado homónimo llamada Palizada, un municipio en la frontera con Tabasco. Estudió Ingeniería de Sonido en la Universidad Autónoma de Yucatán (Mérida) y, luego, ejerció como periodista en varios medios locales en este estado. Posteriormente, quiso regresar a su estado natal, Campeche, donde trabajó durante cinco años como fotoperiodista en *El Expreso de Campeche*. Además de en otros medios locales y nacionales como *Diario de Yucatán*, *La Jornada Maya*, *Pie de Página* o *Reforma de México*, también ha colaborado con medios internacionales como EFE y *Libération*.

El oficio de fotoperiodista le ha permitido recorrer toda la península y, según explica, adquirir una perspectiva crítica de lo que está sucediendo con las comunidades mayas. La implicación cada vez mayor con las luchas de defensa territorial encabezadas por la población maya va de la mano también del cada vez mayor peso que adquiere el cine en su trabajo. De esta forma, creará su productora, Áurea Audiovisual, con la que comienza a realizar proyectos de carácter más personal. Entre sus trabajos cinematográficos, se encuentra *La ilusión* (2016), un documental de urgencia en el que se aborda la realidad de los pobladores de Ciudad del Carmen (Campeche), que debido a la falta de oportunidades laborales se han visto obligados a habitar en condiciones insalubres, invadiendo las áreas naturales protegidas de la isla. Ello ha afectado gravemente los manglares, pero también tiene enormes consecuencias en la salud de las propias personas. Esta línea de trabajo comprometida con los efectos que el “desarrollo” tiene en el ecosistema y, con ello, en las vidas humanas, es protagonista también de su obra fotográfica, con proyectos recientes como *Antropozeno* (2019). Este ensayo fotográfico expone las consecuencias de la explotación de los recursos naturales en el sureste de México.

El refuerzo de su propia identidad maya ha ido de la mano de su mayor compromiso por la defensa de los derechos territoriales, culturales y medioambientales de las comunidades campesinas. Para él, la situación actual, en la que cada vez más la vida de la población rural

se está viendo afectada por la llegada de megaproyectos que tratan de explotar los recursos (tanto materiales como humanos) de la península, ha sido lo que ha determinado el auge de la etnicidad maya en la región:

Antes se vivía en paz, pero no te planteabas tu identidad porque había calidad de vida. Pero ahora está habiendo como una reafirmación y una búsqueda de la identidad de mucha gente. Tengo muchos compañeros que viven en la ciudad, que han vivido desvinculados y ahora se asumen como mayas porque lo son. Por otra parte, tenemos a toda esa clase privilegiada que tiene a sus empleadas domésticas que son mayas; pero, a fin de cuentas, los hijos de esa gente crecen con las nanas, entonces, aprenden también maya pero también adquieren el afecto, saben que es un *tuk*, un *tsik*, y también las nanas los han curado con remedios caseros que se traen del pueblo. La cultura está inmiscuida en todos los rincones de este territorio. (Robin Canul, comunicación personal, 2019)

La cuestión de la identidad campesina, las raíces, el desarraigo, la vinculación entre estatus económico e identidad étnica son aspectos sobre los que Canul ha reflexionado en obras como la serie fotográfica *Mestizaje digital* (2016). En ella, se problematizan tanto las fronteras físicas asociadas a etiquetas de género y raza como el control ejercido por los parámetros biométricos de las nuevas tecnologías mediante la creación de rostros humanos compuestos a partir de secciones pertenecientes, al menos, a tres personas reales previamente fotografiadas por el autor. Cada uno de esos nuevos personajes, a los que acompaña su correspondiente nota biográfica, desafía las tecnologías de rastreo en un mundo en que cada vez es más difícil escapar de la huella digital.

Podríamos sostener que para Canul reivindicarse como maya es una opción política de activismo campesino, ya que ese es también el tono de sus documentales. Para él, la relación paradójica del Estado mexicano para con los pueblos originarios pasa por el hecho de que, tras un siglo de fomento de las marcas étnicas por motivos de explotación turística, en la actualidad, “están sucediendo cosas muy interesantes como que el estado no reconozca que hay mayas, por lo que no tiene que hacer una consulta previa, libre e informada, como en el caso del Tren Maya, de los proyectos eólicos, de las granjas porcícolas” (Robin Canul, comunicación personal, 2019). El megaproyecto conocido como Tren Maya es un proyecto federal que conectará las principales ciudades y circuitos turísticos de la región peninsular. Para adecuarse a la legislación internacional en materia indígena, la aprobación de este proyecto debió llevar consigo una consulta previa, libre e informada a las comunidades mayas. Sin embargo, comunidades y medios locales llevan desde el anuncio del megaproyecto denunciando la falta de información relativa al impacto real que la construcción de nuevos centros turísticos derivados tendrá para la calidad de vida de la mayoría de las comunidades campesinas residentes en la península, así como el hecho de que estas consultas se hayan llevado a cabo de manera realmente libre, ya que los comisarios ejidales fueron presionados para votar a favor de la construcción del tren (Canul 2019). Para controlar los discursos mediáticos de las comunidades mayas afectadas por este tipo de megaproyectos, Canul decidió llevar la comunicación institucional del Colectivo de Comunidades Mayas de la Región de los Chenes durante el proceso de consulta indígena por la siembra de transgénicos que aborda en el documental en el que nos detendremos, *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018):

Pensé que contener ahí era contener la extensión de la agroindustria hacia esos lugares, hacia esas personas. La responsabilidad de cuidar que los reportajes que se hagan en la zona y que las personas que vengan no hagan extractivismo a la información, no sean detractores de su cultura, y que todo se haga con responsabilidad y que sirva de algo, que realmente transmitan la voz de las comunidades hacia donde tenga que ir. Ese fue mi papel. (Robin Canul, comunicación personal, 2019)

Por ello, el realizador considera que la única vía para frenar los proyectos que están repercutiendo en la salud de las poblaciones rurales es el reconocimiento y la legitimación de su cosmovisión.

## ¿Qué les pasó a las abejas? y la lucha por la soberanía alimentaria

¿Qué les pasó a las abejas? (Canul y Otero 2018) es un documental que ahonda en las causas de la disminución radical de colmenas de abejas en el estado de Campeche y que acompaña el proceso de resistencia de las comunidades mayas del municipio de Hopelchén contra la siembra de soya transgénica en la región que lo provoca. Para entender el alcance de este conflicto, es necesario saber que la economía de los campesinos (en su mayoría indígenas) de la península de Yucatán se sostiene sobre dos actividades principales: la agricultura y la apicultura. Ambas actividades están, a su vez, íntimamente relacionadas, ya que la temporada de cosecha de miel se extiende durante la primera mitad del año y la segunda se dedica a la producción del maíz. Al mismo tiempo, las abejas productoras de miel dependen de la selva que cubre la región peninsular. Un modelo que ha convertido a la península en una de las mayores regiones productoras de miel del mundo. Pero los modelos productivos tradicionales en la región se han visto alterados radicalmente durante las dos últimas décadas y, con ello, la biodiversidad que caracteriza a la península, debido a las prácticas extractivistas de la agroindustria. Para entender el contexto que enfrenta a las comunidades mayas con las comunidades menonitas, las políticas estatales y Monsanto, es necesario remontarse a la década de 1990. En ese momento, el Gobierno mexicano y los respectivos Gobiernos federales promovieron la migración y el establecimiento de comunidades campesinas menonitas mediante la cesión o venta de grandes superficies de terreno nacionales para modernizar el sector agropecuario. El sistema de trabajo menonita entra en conflicto desde entonces con los sistemas de distintos pueblos indígenas campesinos del país y, en el área maya, ha desplazado el tradicional sistema de la milpa (Gómez 2016). A partir de la primera década del siglo XXI, la modernización de la agricultura mexicana se caracterizó por el incremento de agroempresas que, poco a poco, han ido absorbiendo el sistema de agricultura comunitaria y de pequeños campesinos. El municipio de Hopelchén cuenta con la mayor producción de miel del estado de Campeche y la apicultura constituye su principal sustento económico. Un sector que se ha visto gravemente afectado por el crecimiento de la agricultura industrial debido a sus efectos en la deforestación. La mayor parte de las zonas deforestadas desde 2005 estaban destinadas a la siembra de soya. Además, en la última década, se ha registrado un aumento de la mortalidad de las abejas, lo que afecta de manera directa la producción de los apicultores. En este sentido, en 2011, un detonante alertó a los campesinos de la región: el Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) determinó que, si la miel contiene más del 0,9 % de polen de plantas transgénicas autorizadas para alimentación (con respecto al polen total), debía indicarse en la etiqueta que “contiene ingredientes modificados genéticamente” (Gómez 2016, 179). Las demandas de miel completamente libre de transgénicos por parte de Europa afectó gravemente las regiones apicultoras y los campesinos mayas se percataron del hecho de que se había estado sembrando soya transgénica desde 2001 a lo largo de la península yucateca. La conocida como soya solución faena fue patentada por la empresa agroquímica y biotecnológica Monsanto, por su capacidad de resistencia al herbicida glifosato, uno de los más utilizados en todo el mundo. En el caso de Hopelchén, “la mayoría de las parcelas de producción de soya pertenece a menonitas” (Gómez 2016, 180), por lo que al conflicto económico y ambiental también se suma el conflicto interétnico. Como respuesta a la afectación que el cultivo de soya genéticamente modificada y el consecuente aumento del uso de herbicidas y pesticidas en la región, los apicultores de la región de los Chenes emprendieron un proceso de organización para tratar de prohibir la siembra de cultivos transgénicos. ¿Qué les pasó a las abejas? sigue ese proceso de defensa

por parte de los apicultores mayas, que, en noviembre de 2015, lograron que la Suprema Corte de Justicia de la Nación fallara a su favor, que ordenó la suspensión del permiso para la siembra de soya transgénica por parte de Monsanto hasta que no se realizara la consulta correspondiente a las comunidades mayas de los estados de Campeche y Yucatán, de acuerdo con el C169 - Convenio sobre pueblos indígenas y tribales, 1989 (núm. 169).<sup>3</sup> El convenio, por tanto, registra parte de ese camino y abre, a su vez, otro para divulgar la situación que afecta al territorio maya y sus pobladores.

De acuerdo con la tradición latinoamericana del documental político militante, *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018) surge como una acción más dentro de las campañas que las comunidades de los Chenes impulsaron a través de plataformas como Change.org, “con una petición que hicimos a nivel nacional e internacional para que la ciudadanía se sumara, apoyara a los mayas y presionara para que la justicia no diera la razón a Monsanto”; según narra el propio realizador (Robin Canul, comunicación personal, 2019). Además de los aportes procedentes de una campaña de *crowdfunding*, *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018) cuenta con una financiación mixta, entre ella los aportes de la beca Estímulo Gabriel García Márquez para la Creación Cinematográfica en México y Centroamérica (EGGM), una iniciativa del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) en colaboración con la Fundación W.K. Kellogg, dirigida a documentalistas indígenas y afrodescendientes de la región, así como del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine).

## *¿Qué les pasó a las abejas?* Ecocine y descolonización de las representaciones rurales

El relato de *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018) es guiado a través de dos de los apicultores mayas de Hopelchén que encabezaron las demandas legales contra Monsanto: Gustavo Huchín Cauich y Leydi Aracely Pech. La película arranca con un *travelling* que atraviesa un camino en medio de la selva peninsular. Se trata del recorrido que realiza diariamente Gustavo Huchín, al que acompañamos en su rutina como apicultor artesanal y, posteriormente, en las labores de cuidado familiar. En el interior del hogar, Gustavo dialoga en la lengua maya con su padre acerca de su conexión con las abejas y los cambios producidos en la profesión, así como de los hábitos alimenticios que han sustituido el consumo de miel por el de azúcar. El protagonista ayuda a vestirse a su padre, lo moviliza, le sirve la comida, alterando los estereotipos asociados a los roles de género en el sistema de cuidados doméstico (figura 1). El contraste entre estos dos primeros escenarios: el apiario y el interior del hogar, asociados al trabajo económico formal y al informal de los cuidados, respectivamente, advierten la autosuficiencia como uno de los pilares para el sostenimiento del modelo de existencia campesina maya.

El hecho de presentar a los personajes en el interior de la vivienda tradicional maya no es algo baladí, sino que responde a la necesidad de desestigmatizar los elementos de la identidad campesina de este territorio, significada como sinónimo de pobreza. Así lo explica su realizador:

Tenemos una violencia sistemática muy marcada que viene desde las encuestas que hacen los institutos de población. Te preguntan: ¿Tu casa es de piedra? ¿Tu casa tiene piso de tierra? ¿Cuántos baños tiene? ¿Tu techo es de guano? Se llevan toda esa información y ya resulta que eres pobre. Y si tú les dices que eres pobre, la gente se asume como pobre porque así le llegan las ayudas. El Estado ha sido el culpable de generar pobreza en la identidad. Pero si tú vas ahí la gente tiene que comer, la gente



V  
V

Figura 1. Fotograma de  
*¿Qué les pasó a las abejas?*  
(Canul y Otero 2018)

está sana, está fuerte [...] En la casa maya tenemos la cosmovisión, tenemos los pilares, tenemos tecnología, casas que soportan huracanes, que están pensadas para regular su temperatura según las condiciones del tiempo. Ahí hablamos de sabiduría, de cosmovisión, de transmisión oral... Eso no es pobreza, eso es identidad. (Robin Canul, comunicación personal, 2019)

A continuación, se presenta a Leydi Pech, cuya labor también se muestra en un entorno familiar, en este caso junto con su hijo, al que enseña las mejores técnicas para la recolección de la miel, y su madre, de la que aprendió cuando tenía la misma edad. Hablan de la inteligencia y el conocimiento comunitario, de la transmisión de los saberes de unos a otros. Aquí se empiezan a ver reflejadas las peculiaridades del ecocine indígena que, con su “mirada disidente” (Forns-Broggi 2013), reivindica los saberes y las prácticas tradicionales, tan propios del buen vivir, que entran en conflicto con la ideología neoliberal de los macroproyectos agroindustriales contra los que luchan. En esta segunda escena, se presenta el trabajo que Leydi realiza junto con otras mujeres en una cooperativa:

Queríamos hacer algo diferente: si los señores están trabajando la apicultura acá en el municipio, se están organizando los apicultores, ¿por qué las mujeres no trabajamos también algo diferente, que no sea de traspatio, en la casa, las labores del hogar? Entonces dijimos, bueno, vamos a trabajar con abejas, las *Xunan kaab*, que así se las conoce. Y empezamos a construir el sueño, así es como me nace entonces la idea, las ganas, el interés, el ánimo de trabajar como un grupo, porque, en realidad, nunca había estado en un grupo. (Canul y Otero 2018)

Este discurso sobre la necesidad de trastocar los roles de género tradicionales por parte de las mujeres mayas se hace aún más explícito cuando la protagonista establece una comparación entre las abejas meliponas y el trabajo que llevan a cabo las mujeres en el colectivo para mantener y seguir poniendo en práctica el conocimiento del cuidado de las abejas:

Son vulnerables, en realidad, son muy delicadas, estas avispas no tienen aguijón, pero sí son muy trabajadoras, son muy selectivas [...] La labor que estamos haciendo como grupo, como *Koollel kaab*, es el rescate y la conservación de la abeja melipona, y, sobre todo, transmitir el conocimiento también a nuestros hijos. (Canul y Otero 2018)

Con estas palabras, se apunta otra de las claves del discurso que legitima la lucha de los apicultores mayas: la labor que realizan contribuye tanto al sostenimiento de la biodiversidad como al de la fauna y flora del territorio.

Una transición que da pie a un plano nocturno metaforiza el giro dramático del relato. Gustavo expone la disminución en la producción de miel y la causa en la que se centra el documental: la deforestación de la montaña y la plantación de soya transgénica. Un cultivo desarrollado por los menonitas en el municipio donde se sitúa la acción y que los mayas consideran que perjudica las tierras:

Antes nosotros dominábamos todo nuestro territorio, era nuestro. Pero ya que se modificó el artículo 27, entonces, ya nos confinaron en unos lugares que llamábamos ejidos. Así que nuestro ejido está delimitado y solo lo sobrante de nuestro estado, que era nuestro territorio como mayas, ya lo vendió el Gobierno a las grandes empresas o a los menonitas. Y como en el sureste tenemos tierras muy fértiles, ellos compran esas tierras ahora que pueden comprarlas. (Canul y Otero 2018)

El énfasis en la etnicidad maya radica, así, en la importancia que otorga entender el problema como una situación que pone en riesgo al pueblo maya, ya que la legislación internacional reconoce como derecho de los pueblos indígenas la protección del territorio y, por tanto, de la biodiversidad. Una vista de pájaro recorriendo los montes deforestados ilustra la crisis que Gustavo continúa traduciendo de manera didáctica en voz *over* sobre planos generales largos, propios del ecocine, de hectáreas de bosque devastadas y planos detalle de abejas muertas:

Es selva. Bosque que nosotros hemos conservado cientos y miles de años. Ellos vienen, compran esos bosques y le meten maquinaria: el *bulldozer* arrasa con toda la selva o el bosque y los animales que allí habitan los mata o se van. Nos dimos cuenta de que a base de la siembra de la soya este es el caso de las abejitas: que baja mucho la población o de pronto se muere, dependiendo de la pesticida o la herbicida que apliquen en esos montes. (Canul y Otero 2018)

A partir de aquí, una vez que tanto Gustavo como Leydi han sido presentados y legitimados por la labor que realizan, que les otorga un conocimiento encarnado y un sentir situado fundamental sobre la situación de las abejas, y así comienzan a aparecer entrevistados como bustos parlantes. Es decir, que este recurso propio del documental clásico se emplea una vez que los personajes se han demostrado autorizados para representar la voz de los apicultores por el hecho de que los que informan de la situación son los mismos que trabajan la miel desde hace décadas. La agencia de autorrepresentación que el documental aporta radica, así, en el hecho de que los expertos en este caso no son ajenos a la realidad vivida por las propias comunidades, sino que el discurso proviene de “dentro hacia afuera”; es decir, que se persigue “ampliar el procedimiento de análisis y generación de propuestas dentro de las comunidades, en lugar de elevar la conciencia desde el exterior” (Schivy 2009, 28). Ambos argumentan desde su propia experiencia cómo los afecta el glifosato, los insecticidas y la contaminación del agua.

Las tramas de los dos personajes convergen en Ciudad de México cuando mediante imágenes de archivo que nos remiten a 2015 los dos activistas se presentaron ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación para reclamar que la sentencia que falló a favor de

las comunidades indígenas mayas y ordenó la suspensión del permiso para la siembra de soya transgénica sea vinculante, ya que, al no obligar a las autoridades locales a cumplirla, la soya se ha continuado cultivando.

Para ilustrar las consecuencias que el glifosato tiene no solo para el ecosistema, sino para la salud de la población en general y de los agricultores en particular, la siguiente secuencia nos sitúa en Buenos Aires (Argentina). Gustavo es recogido en esta ciudad por un activista que lo lleva a conocer la realidad de Basavilbaso, un pueblo pequeño de tradición ferroviaria situado en la provincia de Entre Ríos que se pasó a la plantación de soya transgénica. En la actualidad que presenta el documental, se trata de un pueblo que económicamente ha sido salvado por el negocio del cultivo transgénico, pero que está viviendo un drama sanitario. La experiencia personal de Fabián Amaranto Tomasi, que presenta una enfermedad muscular<sup>4</sup> debido a su trabajo en una empresa aérea de pesticidas donde estuvo en exposición directa con los productos que se rociaban en los campos, sirve para tratar de evitar una situación que ya se ha producido en otros lugares del continente. La conversación mantenida entre el argentino y el apicultor maya en el hogar del primero (figura 2) ejemplifica el sentimiento de hermandad panindígena transnacional que está sirviendo para poner en la agenda pública la noción del *buen vivir* y las luchas contra la explotación de carácter neocolonial en el territorio latinoamericano:

—En el país, desde hace mucho tiempo viene sucediendo esto que usted me cuenta que en México está comenzando.

—Sí.

—Yo no quiero desilusionarlo, pero es un camino de ida. No creo que haya posibilidades de que el hombre lo solucione. Esto es la guerra en la cual nos meten: nos hacen tragar venenos para que nosotros transpiremos violencia y generar así lo que ellos quieren, que es la división de los pueblos. Dentro de todo, den gracias a sus dioses, su dios o lo que crean, de que todavía están vivos como comunidad y que sean respetados. Aquí son avasallados y aplastados, les quitan la tierra para sembrar soya y los dejan sin su territorio por naturaleza. Solos, ellos no tienen oportunidad. (Canul y Otero 2018)

Esta secuencia da paso a otra de transición en la que Gustavo pasa del hogar de Fabián en Argentina al suyo propio, donde conversa con su mujer acerca de la consulta indígena que se va a llevar a cabo. Posteriormente, se acompaña a los activistas mayas en el momento de la consulta, a la que también acuden los campesinos menonitas (figura 3), que da lugar a un enfrentamiento de puntos de vista entre ambos. Sin embargo, la funcionaria que media en el proceso deja clara la situación: esta es una consulta en la que solo pueden participar los mayas, ya que estos constituyen un pueblo indígena.

La secuencia final reúne de nuevo a Gustavo y Leydi (figura 4), pero esta vez en el hogar del primero, en una conversación distendida que mantienen sentados a la mesa, y donde Leydi apunta con estas palabras hacia la conformación del sujeto político maya, asociado a un movimiento de resistencia anticapitalista:

No van a llegar cambios si nosotros no empezamos desde abajo, por nosotros mismos. Todo eso que nos han metido en la cabeza, este es el momento del cuestionamiento. Decir: ¿funciona o no está funcionando? Ir planteándonos nuestro propio modelo de desarrollo, que creo que es lo que estamos buscando en la consulta. No estamos diciendo no queremos o no es buena la soya, lo que estamos planteando en la consulta es otro modelo, otro pensamiento, otro desarrollo. (Canul y Otero 2018)



^  
^

Figura 2. Fotograma de  
¿Qué les pasó a las abejas?  
(Canul y Otero 2018)

Figura 3. Fotograma de  
¿Qué les pasó a las abejas?  
(Canul y Otero 2018)

v  
v





and more people are dying, right?  
That's all they're doing.

V  
V

Figura 4. Fotograma de  
*¿Qué les pasó a las abejas?*  
(Canul y Otero 2018)

El título de crédito final resuelve el conflicto de forma positiva, pero, lejos de apuntar un cierre definitivo del relato, advierte de la necesidad de seguir en la lucha:

Tras la insistencia de las comunidades mayas y otras organizaciones de derechos humanos y ambientales, en noviembre de 2017, el Servicio Nacional de Sanidad, Inocuidad y Calidad Agroalimentaria (Senasica) revocó a Monsanto el permiso para la distribución de semillas de soya transgénica en todo el país. A pesar de las amenazas y violaciones a sus derechos, las comunidades indígenas permanecen organizadas y firmes defendiendo el territorio maya ante la llegada de otros monocultivos y megaproyectos, como la palma africana y el sorgo, que también afectan a la salud humana, los bosques, los mantos freáticos y la tierra. En el presente, se continúa registrando la siembra ilegal de soya derivada de semillas transgénicas en el territorio maya. En junio de 2018, la empresa alemana de productos farmacéuticos Bayer compró a la empresa estadounidense Monsanto, convirtiéndose en el mayor proveedor mundial de productos químicos, semillas transgénicas y medicinas. (Canul y Otero 2018)

Entre las estrategias de descolonización desde el punto de vista de la representación que emplea *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018), se encuentra la reversión de los estereotipos que vinculan a las personas indígenas con la pobreza, la ignorancia o la pasividad. Frente a ello, encontramos la dignidad, la defensa de los modos de producción autóctonos, la movilización activa por los derechos mayas y, en último término, la capacidad de diálogo político de sus protagonistas. Obviamente, esto responde a una estrategia militante que asume la representación cinematográfica como una cuestión política. Así, lo explica la productora y correalizadora Adriana Otero:

Aún existen prejuicios sobre las habilidades y capacidades de las personas pertenecientes a comunidades indígenas, así como del estatus social en el que se encuentran, y creo que mucha gente todavía piensa que el cine de temáticas indígenas es un cine que demuestra la pobreza y lo negativo que sucede en estos pueblos. Sin embargo, con

mis películas intento mostrar la fortaleza de los protagonistas que retrato, sus acciones y su entorno, donde el personaje es retratado con una visión de empoderamiento. Me gusta que el espectador al ver la película sienta respeto y motivación por la persona y la historia que presento. (Adriana Otero, comunicación personal, 2020)

Estéticamente, el documental apuesta por planos en los que el principal protagonista es la naturaleza, con una duración mucho más prolongada que en un documental político clásico, apuntando la necesidad de un tempo diferente, acorde con las lógicas de nuevas expresiones estéticas ecocinematográficas y campesinas. En ese sentido, *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018) sí supone una experiencia cinematográfica alternativa estética y de ritmo que, en línea con lo que defendía Macdonald (2004), promueve la atención profunda y la valoración del mundo natural. Existe en todo momento un equilibrio entre la proporción de planos en los que el peso visual recae en el ser humano y aquellos que tienen como protagonista la naturaleza; pero, además, en las localizaciones exteriores en las que aparecen personas, estas no suelen ser filmadas con planos cercanos, y así otorgan una gran importancia a la posición del ser humano en su entorno (figura 5).

Estas decisiones ilustran la interdependencia entre los seres humanos y la naturaleza y refuerzan el discurso de los mayas como “guardianes del territorio”. Un estereotipo apropiado desde la autorrepresentación que emerge de forma explícita en las palabras finales de sus protagonistas:

A mí no quiero que me saque de la pobreza el Gobierno, que me dé oportunidad de salir de la pobreza es lo que yo necesito. No quiero que me tome de la mano y me saque de la pobreza, porque tenemos conocimiento. Nuestra agricultura ha sido sustentable durante miles de años, nos lo han enseñado nuestros ancestros. (Canul y Otero 2018)

Figura 5. Fotograma de *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018)



Tras esta declaración de Gustavo, Leydi refuerza el discurso feminista del buen vivir indígena con sus palabras: “El desarrollo de un país también está basado en las personas [...] se basa en que uno pueda vivir bien, que pueda respirar aire limpio, que puedas tomar agua limpia, que uno pueda vivir con los propios alimentos que uno produce” (Canul y Otero 2018), todo un alegato en defensa de la soberanía alimentaria y también vital.

Es decir, que, cuando en el documental se potencia el discurso de “acá estamos, seguimos vivos”, se trata de subvertir el discurso hegemónico que deriva en la denegación de la coetaneidad (Mignolo 2003) del pueblo maya, para defender desde una posición de mayor equilibrio las demandas indígenas y la ejecución de los derechos reconocidos internacionalmente.

El documental ha circulado como parte de la selección del Festival Ambulante por diferentes estados mexicanos: Querétaro, Durango, Coahuila, Ciudad de México, Chihuahua, Veracruz, Oaxaca y Puebla. También ha formado parte de la selección oficial del Festival de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsMX), el 5° Festival Internacional de Cine de Mérida y Yucatán, el Festival Internacional de Cine y Video Kayche’ Tejidos Visuales, el Festival Internacional de Cine Tulum o el 2° Festival de Cine Puy ta Cuxlejaltic de los Altos de Chiapas. Además, ha participado en festivales independientes vinculados a acciones políticas como el Festival de Cine y Medio Ambiente de México, Cinema Planeta o el 2° Festival de la Soberanía Alimentaria celebrado en Mérida. Sin embargo, más allá de los contextos de exhibición formal, la película se ha proyectado en numerosas comunidades gracias a la colaboración de distintos colectivos locales.<sup>5</sup> La difusión en estos espacios resulta una prioridad para el Colectivo de Comunidades Mayas de los Chenes, ya que, como sucede con todo cine militante, su fin último es la movilización de los espectadores en la esfera social:

La labor del cineasta no es solo producir tu material, sino también hacer que ese material que tienes cause algo. En el caso de *¿Qué les pasó a las abejas?*, el objetivo es que se puedan cambiar políticas públicas de despojo, de uso indiscriminado de plaguicidas prohibidos en otros países, que se pare con la deforestación para el crecimiento de la agricultura industrial y que se reconozca la libre determinación de los pueblos antes de la aplicación de cualquier megaproyecto en el país. (Robin Canul, comunicación personal, 2019)

Tras la nominación de *¿Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018) a los premios más importantes de la industria cinematográfica mexicana, los Ariel, en la categoría de mejor largometraje documental, el Colectivo de Comunidades Mayas de los Chenes y el realizador Robin Canul dejan clara esa prioridad del documental social. Un objetivo que, en ocasiones, entra en conflicto con los tiempos y propósitos de la industria cinematográfica y que explica que no siempre este tipo de documentales alcance los circuitos de distribución y exhibición *mainstream*:

Nuestros tiempos como comunidades con usos y costumbres son diferentes a las agendas capitalistas en las que se maneja la industria del cine y otras academias. Nuestro firme deseo y convicción es que el documental *¿Qué les pasó a las abejas?* sea de libre acceso para nuestras comunidades y todo ciudadano que desee acceder a nuestra historia, para aperturar la reflexión y cuestionar los modelos de desarrollo presentes en esta región. (Colectivo de Comunidades Mayas de los Chenes, comunicación personal, 2022)

## Conclusiones

¿*Qué les pasó a las abejas?* (Canul y Otero 2018) es una producción realizada desde un sentir situado en el propio territorio, creado no solo para defender la lucha de los campesinos mayas, sino desde su propia cosmovisión y conocimiento encarnado. Este cambio de enunciación cinematográfica de un cine sobre la ruralidad a un cine desde esta se hace imprescindible para la creación de discursos audiovisuales más cercanos a las realidades de sus habitantes, tradicionalmente representados en los medios de comunicación por agentes foráneos o ajenos a su día a día. Por sus características narrativas y estéticas ¿*Qué les pasó a las abejas?* se encuentra cercana a lo que se ha estudiado como cine indígena en los circuitos de exhibición asociados a la Clacpi. Asimismo, se encuentra alineada con los objetivos de una corriente cinematográfica con conciencia ecológica que aborda la relación de los seres humanos con el medio ambiente y que ha sido estudiada como “ecocine”; en este caso, para trasladar a la pantalla la noción indígena de *buen vivir*. De esta forma, el documental pretende contribuir a la concienciación y movilización de la sociedad civil para reforzar el tejido comunitario que permita la defensa de los derechos campesinos. En este sentido, podemos afirmar que ¿*Qué les pasó a las abejas?* está en línea con lo que Willoquet-Maricondi (2010) defiende en lo relativo al ecocine como producto fílmico con voluntad activista, capaz de promover la acción política. Pese a la continua presencia de plantaciones ilegales, el hecho de que la resistencia maya revocase a Monsanto el permiso para la distribución de semillas lanza un mensaje a los espectadores: la lucha campesina indígena no violenta y anticapitalista es efectiva. Así, en lugar de señalar únicamente los problemas, el documental apunta las soluciones y las posibilidades reales de cambio. Pero, además, se convierte en una herramienta para la defensa del buen vivir, denunciar los problemas medioambientales que atentan contra esta filosofía y realizar un ejercicio de activismo cinematográfico contra los problemas generados por las lógicas economicistas y cortoplacistas de la agroindustria.

### [NOTAS]

1. El artículo segundo de la actual Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos reconoce la composición pluricultural del país y a sus pueblos indígenas, los cuales son “aquellos que descienden de poblaciones que habitan en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”. En este sentido, la constitución establece a continuación que “la conciencia de su identidad indígena” constituye un criterio fundamental con el que delimitar la población que es reconocida como tal (art. 2).
2. Según los datos recogidos en el Atlas de los pueblos indígenas de México desarrollado por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI 2015), la población maya yucateca está conformada por alrededor de 1 700 000 personas, de las cuales cerca de un millón habitan en el estado de Yucatán, unas 430 000 en el estado de Quintana Roo y cerca de 160 000 en el estado de Campeche.
3. El C169 fue adoptado por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en 1989 y ratificado por el Gobierno mexicano en 1992. La Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas (2007) constituye el primer tratado internacional vinculante en esta materia.
4. Lamentablemente, en los títulos de crédito del documental se informa que Fabián falleció finalmente en 2018, antes de que la película se estrenase.
5. Ejemplos de estas proyecciones son las organizadas por el colectivo Tanejmachpiani ika neksitsin en Cuetzalan (Puebla).

## [REFERENCIAS]

- Andersson, Lars Gustaf y Sundholm, John. 2019. *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990*. Bristol: Intellect.
- Canul, Robin y Otero Puerto, Adriana, dirs. 2018. *¿Qué les pasó a las abejas?* México: Memorabilia Casa Productora.
- Canul, Robin. 2019. "Y en plena consulta por el Tren Maya, comunidades denuncian presiones y falta de información". <https://www.sinembargo.mx/14-12-2019/3696116>
- Cardús i Font, Laura. 2011. "El poder de mirar-se: Els usos de la tecnologia audiovisual en processos contemporanis de negociació identitària indígena-mestissa al sudest de Mèxic". Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos Constitución publicada en el Diario Oficial de la Federación el 5 de febrero de 1917. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>
- Cusi Wortham, Erica. 2013. *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community, and the State*. Duke: Duke University Press.
- Cusi Wortham, Erica. 2004. "Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico". *American Anthropologist* 106, n.º 2: 363-368. <https://doi.org/10.1525/aa.2004.106.2.363>
- Duarte Duarte, Ana Rosa. 2008. "Imaginando a los mayas de hoy: Autorrepresentación y política". *Estudios de Cultura Maya* n.º 32: 9-62. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ecm.2008.32.67>
- Duarte Duarte, Ana Rosa. 2013. "Las autonomías de los pueblos mayas de Yucatán y su silencio ante las políticas de asimilación y la legislación de sus derechos". *Pueblos y Fronteras Digital* 8, n.º 16: 256-281. <https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2013.16.79>
- Estrada Aguilar, Mariano y Köhler, Axel. 2013. "Desde y para los pueblos originarios: Nuestra video-producción en Chiapas, México". *Revista Chilena de Antropología Visual* n.º 21: 80-103.
- Forns-Broggi, Roberto. 2013. "Ecocinema and 'Good Life' in Latin America". En *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation*, editado por Tommy Gustafsson y Pietari Kääpä, 85-100. Bristol: Intellect.
- Gómez González, Irma. 2016. "Alianza sellada con miel: Apicultores mayas de la península de Yucatán versus soya transgénica en la última selva mexicana". *Estudios Críticos del Desarrollo* 11, n.º 6: 171-190. <https://doi.org/10.35533/ecd.0611.igg>
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Halkin, Alexandra. 2008. "Outside the Indigenous Lens: Zapatistas and Autonomous Videomaking". En *Global Indigenous Media: cultures, poetics and politics*, editado por Pamela Wilson y Michelle Stewart, 160-181. London: Duke University Press.
- INPI (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas). 2015. "Atlas de los pueblos indígenas de México". <http://atlas.inpi.gob.mx/>
- Kääpä, Pietari. 2013. "Transnational Approaches to Ecocinema: Charting an Expansive Field". En *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation*, editado por Tommy Gustafsson y Pietari Kääpä, 21-43. Bristol: Intellect.
- Llanes Salazar, Rodrigo. 2018. "Etnicidad maya en Yucatán: Balances y nuevas rutas de investigación". *Estudios de Cultura Maya* n.º 51: 257-282. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2018.51.858>
- Llanes-Ortiz, Genner. 2004. "La interculturalidad y sus retos políticos y epistemológicos: Reflexiones desde la experiencia de un antropólogo maya yucateco". *Aquí estamos: Boletín de exbecarios indígenas del IFP-México* 1, n.º 1: 13-21.
- López, Antonio. 2010. *Ecomedia Literacy*. Nueva York: Routledge.
- Macdonald, Scott. 2004. "Toward an Eco-Cinema". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11, n.º 2: 107-132.
- Machiorlatti, Jennifer. 2010. "Ecocinema, Ecojustice, and Indigenous Worldviews: Native and First Nations Media as Cultural Recovery". En *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, editado por Paula Willoquet-Maricondi, 62-80. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Mendoza, Marina. 2019. "El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir: Intersticios de una lucha feminista, antiextractivista y por la plurinacionalidad". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* n.º 91: 109-129. <http://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi91.3823>
- Mignolo, Walter D. 1995. "Occidentalización, imperialismo, globalización: Herencias coloniales y teorías postcoloniales". *Revista Iberoamericana* 61, n.º 170-171: 27-40. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1995.6392>
- Mignolo, Walter D. 2003. *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mignolo, Walter D. 2015. *Habitar la frontera: Sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: Bellaterra.
- Monani, Salma y Joni Adamson, eds. 2017. *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*. Nueva York: Routledge.
- Moya Jorge, Tamara. 2020. "Etnicidad y autorrepresentación mapuche (Argentina), gitana (España) y maya (México) en la obra de tres mujeres realizadoras". En *Cine y cultura popular en los 90: España-Latinoamérica*, editado por Manuel Palacio Arranz y Vicente Rodríguez Ortega, 69-84. Berlín: Peter Lang.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Periáñez Bolaño, Iván. 2016. "Ser y sentir flamenco: Descolonizando la estética moderna colonial desde los bordes". *Revista Andaluza de Antropología* n.º 10: 29-53. <http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2016.10.03>

- Quijano, Aníbal. 2014. *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Rashkin, Elissa J. 2011. "We are Equal: Women and Video in Zapatista Chiapas". *Latin American Cinemas* n° 9: 223-248.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2011. "Lo indio es moderno". *Ojarasca*, n.º 170: 6-7.
- Ramos Rodríguez, José Manuel y Castells-Talens, Antoni. 2010. "The Training of Indigenous Videomakers by the Mexican State: Negotiation, Politics and Media". *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 29, n.º 3: 83-94.
- Rust, Stephen, Salma Monani y Sean Cubitt, eds. 2012. *Ecocinema Theory and Practice*. Nueva York: Routledge.
- Salazar, Juan Francisco y Cordova, Amalia. 2008. "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America". En *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*, editado por Wilson, Pamela y Stewart, Michelle, 39-57. Londres: Duke University Press.
- Schiwy, Freya. 2003. "Descolonizar las tecnologías del conocimiento: Video y epistemología indígena". En *Estudios culturales latinoamericanos: Retos desde y sobre la región andina*, editado por Catherine Elizabeth Walsh McDonald, 303-314. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Schiwy, Freya. 2009. *Indianizing film: Decolonization, the Andes, & the Question of Technology*. Londres: Rutgers University Press.
- Segato, Rita Laura. 2002. "Identidades políticas y alteridades históricas". *Nueva Sociedad* n° 178: 104-125.
- Sheldon, H. Lu y Mi, Jiayan. 2009. *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Shohat, Ella y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Smith, Laurel C. 2006. "Mobilizing Indigenous Video: The Mexican Case". *Journal of Latin American Geography* 5, n.º 1: 113-128.
- Tobing Rony, Fatimah. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Wammack, Byrt. 2014. "El audiovisual indígena en México y sus aportes al género documental". En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Documental*, editado por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin, 129-150. México: Cineteca Nacional.
- Wammack, Byrt. 2017. "(Re) Imagining Diaspora: Two Decades of Video with a Mayan Accent". En *Adjusting the Lens: Community and Collaborative Video in Mexico*, editado por Freya Schiwy y Byrt Wammack Weber, 13-38. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Willoquet-Maricondi, Paula, ed. 2010. *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press.