

Auto-representacion de la mujer indígena en el cine canadiense

Emperatriz Arreaza Camero

Resumen

Este trabajo intenta una aproximación al estudio de la representación del indígena en el cine canadiense de los años noventa, particularmente desde el punto de vista de las cineastas Alanis Obon Sawin (Abaneki), Carol Geddes (Yukon-Tlingit), Lorena Todd (Cree, Métis) y Christine Welsh (Métis), como reflexión activa sobre las posibilidades reales de resistencia cultural y autogobernabilidad que han desarrollado las comunidades indígenas en las Américas, y particularmente en Canadá, durante los últimos quinientos años. Especial mención se hace sobre la auto-representación de la mujer indígena como fuente de poder, de auto-estima étnica, y de sabiduría para sus respectivos pueblos, tanto en las reservas como en las comunidades urbanas, en contraste con las imágenes estereotipadas que el cine y la literatura convencional han presentado a través de todos estos años de conquista, colonialismos y neocolonialismo en las Américas.

Palabras clave: comunicación, estudios indígenas de América, la mujer nativa americana, cine y cultura, estudios canadienses.

Self-representation of the native women on Canadian cinema

Abstract

This paper attempts an approximation in the analysis of the representation of the Native women film-maker's point of view: Alan's *OBMSAWIN* (Arenac), Carol Geodes (*Tinged*), Lorena Todd (*Cre, Métis*) and Christíne Welsh (*Métis*), as an active reflection of the real possibilities of cultural resistance and self-goverment that American indigenous communities (particularly in Canada) have developed over the last five hundred years. The main focus will turn toward the self-representation of the Native woman; as source of power, to oppose to the stereotyped images that conventional films and literatura have portrayed throughout the years of coriquist, colonialism, and neo-colonialism in the Americas.

Key words: communication, indigenous studies of America, native American women, cinema and culture.

Introducción

La reflexión teórico-práctica sobre la conmemoración de los primeros quinientos años transcurridos desde que ocurrió el “choque cultural” sufrido a partir del “encuentro de dos mundos” en 1492, ha motivado que la historia oficial de las Américas deba ser “re-descubierta”, “re-escrita”, “re-contada”, “re-visada”². De allí que los documentos tradicionalmente usados para la investigación histórica, desde el punto de vista de los “vencedores”, puedan ser hoy día contrastados, comparados y conf lictuados con los testimonios orales, los documentos inéditos, y las producciones audiovisuales de los sectores considerados hasta ahora como los “vencidos. Las investigaciones que las comunidades, los artistas, y los académicos indígenas (y/o indigenistas) han venido desarrollando a lo largo de este siglo XX, han acentuado la controversia sobre los conceptos de dominación/asimilación resistencia desde la perspectiva de los llamados “sectores subalternos”.

Este trabajo intenta presentar una Visión sobre la auto-representación de la mujer indígena en el cine canadiense, realizado en los últimos diez años, desde la perspectiva de cuatro cineastas de ancestros indígena y/o mestizos en Canadá. Para ello, se hace una revisión suscinta de la situación legal de los indígenas en Canadá, particularmente de las mujeres indígenas, y como en los últimos años, éstas han reasumido con mayor vigor, el papel protagónico que tradicionalmente

—según las costumbres matriarcales de la mayoría de las comunidades indígenas canadienses— les estaban asignadas como guerreras curadoras, muestras o líderes en sus respectivas comunidades. Esta re-visión en los roles tradicionalmente asignados a las mujeres indígenas en Canadá, contrastan notoriamente con los esterotipos de “princesa indígena” o de que usualmente la historia, la literatura y el cine no-indígena ha presentado sobre el “choque cultural” ocurrido hace quinientos años, reforzando así, las imágenes ficticias de las comunidades indígenas, que facilitaban para el conquistador/colonizador europeo la apropiación física, especial y natural de las Américas.

Frente a estas “apropiaciones en la representación “ de las poblaciones indígenas es particularmente importante la recuperación de la propia voz, que ha permitido a los artistas, escritores, historiadores, investigadores y cineastas indígenas re-contar la historia de sus respectivas comunidades, desde su propia perspectiva, utilizando el lenguaje técnico de los dominantes. Es una re-apropiación en reverso del espacio cultural y social, que está permitiendo y/o creando las bases para lograr la recuperación de los ancestrales espacios físicos y culturales de las comunidades indígenas, en sus luchas de resistencia activa por la tenencia y propiedad de la tierra, y por el derecho a la autogobernabilidad en todas las esferas de la vida civil: educación, vivienda, salud, trabajo, recreación, entre otros.

Representación de la mujer indígena en el cine convencional y sus alternativas

La representación de la mujer indígena en el cine y la literatura convencional refleja en buena medida las visiones contradictorias que sobre las personas de raza diferente tienen las sociedades euro-americanas: los indígenas pueden ser representados como “santos” o “demonios” de acuerdo al grado de temor o aceptación que la sociedad en referencia les profesa, y refleja quizás también el sentimiento de “culpa cultural” a causa del genocidio y etnocidio perpetrado contra los encuentros de las actuales poblaciones indígenas en las Américas. En general, los hombres indígenas han sido estereotipados por el cine hollywoodense como “el buen —tonto— salvaje” (flojo y borracho la mayoría de las veces), que necesita ser civilizado/catequizado/esclavizado, para luego ser asimilado como asalariado a la sociedad industrial; como el “viejo jefe indio” opuesto a la lucha inútil contra el progreso y la civilización que traían consigo los emigrantes europeos (tan épicos como el primero y más glorificado de ellos; Cristóbal Colón), y por tanto enfrentando al “joven guerrero sediento de sangre” que arremete contra las indefensas poblaciones de los colonos blancos³. En todo caso, son representados como seres extinguidos, congelados en el tiempo, residuos de la prehistoria ya superada por la civilización occidental. Asimismo, estos textos representan a la mujer indígena como esclava o sirviente (squaws), mientras su esposo (blanco, la mayoría de las veces) se divierte con sus amigos contando historias de cacerías, “la mujer indígena aparece carente de decisión social, de alternativas, y de (auto) respeto, como un ser inferior a su esposo, usada sólo en función de su trabajo doméstico y de sus deberes sexuales y reproductivos”⁴.

Otra imagen sobre la mujer indígena construida por el imaginario de la literatura y el cine convencional es el de “princesa india”, por medio de la cual la mayor parte de los Euro-americanos reconocen su ancestro indígena, como descendientes de una princesa, al estilo de Pocahontas, quien niega sus raíces étnicas, se exilia de su propio pueblo, y se convierte en ‘blanca’ gracias al matrimonio y la adopción de las costumbres y valores de la sociedad europea, es decir, que la imagen de la en el cine canadiense “buena mujer indígena” no es percibida como una mujer verdaderamente nativa⁵.

Otro estereotipo bastante reciente sobre la cultura indígena que ha florecido en los últimos años ha surgido a la par de los movimientos ecologistas, las religiones de la “Nueva Era” o la “Nueva Espiritualidad”, los movimientos de feministas y de homosexuales: los Amerindios han capturado nuevamente la imaginación de las personas que están explorando ‘su ser inferior’ para conocer como desearían llegar a ser. “La cultura popular ha sido cautivada por las imágenes de los indígenas como ecologistas en armonía con la naturaleza, como hombres sagrados, como matronas Iroquois y como ‘almas libres’ para explorar y expresar sus identificadas individuales, sexuales y de género⁶. En tal sentido,

estas imágenes utópicas sobre la paz, la belleza y la armonía de las comunidades indígenas antes de su contacto con las culturas europeas puede ser tan problemáticas como las imágenes negativas antes descritas, por cuanto contribuyen a la “apropiación” descontextualizada de las creencias, valores y visión del mundo de las comunidades indígenas, por parte de los grupos dominantes, fomentando mayor desinformación y tergiversación sobre las autótonas culturas indígenas. La idealización del “mítico super-indio” desde esta perspectiva intenta hacer invisible la desigualdad, la injusticia, y la discriminación que todavía sufren en la vida real la mayoría de los miembros de las comunidades indígenas.

En contraste con estas imágenes estereotipadas, existe una literatura creciente que rescata para la historiografía indígena contemporánea, los papeles protagónicos asumidos por las mujeres indígenas en la defensa y rescate de los valores, costumbres, estilo de vida indígenas a través de todo el período de conquista, colonización y europea.

Frente a estos estereotipos, contrastan, por ejemplo los datos que aporta la etno-historiografía más reciente sobre la organización social de algunas comunidades indígenas, entre ellas Iroquois, Sioux, Muskogean y Cheyenne, donde las mujeres podían ser dirigentes destacadas dentro de su tribu, incluso guerreras de alto valor (como por ejemplo Yellow-head Woman que tomó parte en la batalla entre los Cheyenne y los Shoshoni en 1868); o en las comunidades Cherokee, Crow, Winnebago y Natchez, donde algunas mujeres fueron nombradas jefe de sus respectivas tribus (como por ejemplo, la líder Crow Gros Ventre quien luchó, al morir su padre en el planeta batalla, contra los Blackfoot)⁷.

Rayna Green, Laura Klein y Lillian Ackerman, por otra parte, han realizado una extensa revisión bibliográfica donde hacen referencia a los trabajos de Eleanor Leacock, Mona Etienne, Beatrice Medicine, Gretchen Bataille, Kathleen Mullen, entre otros, donde se reseñan las biografías y bibliografía sobre talentosas mujeres indígenas que se han distinguido como artistas, curadoras, dirigentes políticas, activistas y antropólogas, y que a través de sus vidas sostuvieron el valor y el poder tradicionalmente asignado a la mujer dentro de las comunidades indígenas ⁸.

Dentro de este contexto, ejercer el “poder” es un proceso diferente al de mantener el “status”.

“poder, aquí, es una realidad activa que es creada y redefinida a través de las diversas etapas de la vida individual y a través de la historia de la sociedad... el poder, en esta definición, está estrechamente relacionado con la familia en el consejo de la comunidad”⁹.

De allí que el liderazgo ejercido por las mujeres indígenas dentro su comunidad deba ser analizado dentro de un contexto diferente al marxismo o feminismo clásico, por cuanto la forma de integrarse la mujer, la familia y la comunidad en las culturas indígenas, difiere significativamente de los patrones occidentales para analizar las contradicciones fundamentales de género, clase y raza. En general dentro de las culturas indígenas no se establecen relaciones de oposición / dominación entre los géneros, tan remarcados por el feminismo más recalcitrante, si no por el contrario, son las relaciones de complementaridad / igualdad, cooperación / autonomía las que predominan. Dentro de las comunidades indígenas, el género está más asociado al sistema cultural que a los conceptos biológicos y de poder; en tal sentido “as ideologías de los Nativos norteamericanos raramente expresan

la relación entre los géneros en términos políticos”¹⁰. El poder de la mayoría de las mujeres indígenas en Norte América está basada fundamentalmente en su control relativo sobre la tierra, la producción agrícola, el nombramiento en el cine canadiense de los jefes, así como en su participación en las decisiones y en la vida espiritual dentro de la villa o de la tribu¹¹.

El método de investigación que ha unificado estos variados trabajos, científicos y artísticos, ha sido la recolección de la “memoria cultural”, a través de la tradición oral que ha sido heredada y transmitida por previas generaciones que está contribuyendo a una mejor comprensión sobre las comunidades indígenas contemporáneas, a través de un conocimiento alternativo y más cercano de la historia colonial y la diversidad cultural de la región.

Desde esta perspectiva G.M. Swampy destaca la labor educativa de las ancianas de las comunidades Cree en las praderas (Plains Cree) con el fin de contrarrestar el proceso de aculturación ejercido por las “escuelas residenciales” desde el siglo pasado en las reservas y comunidades Cree. A pesar de la prohibición explícita en estas escuelas de usar la lengua Cree y de conocer su historia y creencias religiosas (hasta 1973), “ha existido una persistencia definitiva en el aprendizaje de los valores tradicionales a través de generaciones del pueblo de los Plains Cree, persistencia que se ha mantenido a través de la enseñanza oral”¹², porque como lo afirma una anciana de 81 años entrevistada por Swampy, “cada niño (a) al nacer está destinado a ser o a hacer algo por su pueblo”.

Robín Ridington señala, en este sentido, la importancia vital de la tradición oral en las comunidades indígenas, porque

“las tradiciones orales de los pueblos nativos de esta tierra son una forma de discurso que les conecta a la tierra y a las generaciones que han existido antes”¹³.

Las tradiciones orales transmitidas de generación en generación en las comunidades indígenas de las Américas, es uno de los instrumentos más importantes en las luchas de resistencia étnico-cultural frente a la apropiación de la representación del indígena por parte del sector dominante, que convierte al indígena en “otro” —extraño, excluido, estereotipado y marginado— la tradición oral permite recuperar para la propia comunidad indígena su propia identidad desde su propia perspectiva.

En tal sentido, es interesante la discusión sobre representación y apropiación de la representación que introduce Gail Valaskakis en la recuperación del discurso cultural desde una perspectiva indígena. Valaskakis, señala como a partir de los años noventa, los dirigentes, artistas, políticos y escritores indígenas han coincidido en manifestar su

“rabia, frustración, y disgustos basados en las diferentes políticas y estrategias opositivas en la lucha política y cultural.. hoy todos estamos cautivos en una red de intereses y acciones conflictivas y confrontaciones construidas entre la cultura dominante y el proceso político y la experiencia nativa de exclusión, inclusión estereotipada y apropiación...

...Para los Indios en este momento histórico la ‘otredad’ [otherness] es un asunto de identidad y lucha cultural entrelazada con la representación y la apropiación, en como son ellos representados, y como esas representaciones son apropiadas por otros en el proceso político, el cual confina su pasado [de la misma manera] que construye su futuro”¹⁴.

Uno de los puntos cruciales que diferencia la concepción del mundo indígena y de la europea es la relación entre cultura y naturaleza (culture/natura), para la civilización europea la dicotomía entre tradición y progreso hace imposible cualquier relación armónica e igualitaria entre cultura y naturaleza; al indio se le declara (hoy como ayer) muerto, inexistente o invisible para justificar la apropiación de sus tierras, recursos y tradiciones en nombre del progreso de la sociedad industrial y post-industrial; la desterritorialización, y la homogenización cultural.

En tanto que para las civilizaciones indígenas, la naturaleza/tierra es parte de la cultura: la tierra define su identidad cultural. La tenencia, propiedad, uso y disfrute de la tierra ancestral justifica, apoya y promueve su sentido de pertenencia comunal, tribal familiar e individual. De allí la importancia que representa la recuperación o conservación de las tierras ancestrales para garantizar la auto-gobernabilidad, la auto-determinación, y la auto-identificación indígena.

Sobre el particular, afirma Valaskakis:

“Es la tierra —real o imaginada, heredada o expresada en el discurso— la que constituye la conexión entre naturaleza y cultura para los Indios. Y la lucha por la apropiación del discurso está relacionado con la tierra y la naturaleza, sobre los derechos a la [propiedad de la tierra y a la Nueva Era y al arte, en formas que se etiquetan como protesta o resistencia, que reta las identidades y la representación tanto de Indios como de no-indios”...

...[para los Indios) resistencia es persistencia cultural; la memoria social y la experiencia cultural la memoria social y la experiencia vivida del tradicionalismo continuamente es negociado en el discurso y la práctica de todos los días”¹⁵.

Y es precisamente a partir de esta ‘persistencia cultural’ como los artistas, cineastas, escritores y activistas indígenas han logrado re-apropiarse del lenguaje técnico y/o teórico del discurso dominante, para (re) presentar (se) su historia, cultural y valores desde su propia perspectiva.

Ante el discurso del modernismo y del postmodernismo (euro-americano), los artistas indígenas enfrentan el reto de re-pensar y re-escribir sus propias teorías del arte, sus propias filosofías de vida, sus propias teorías de representación. Como bien lo señala Loretta Todd, si “en el período modernista, eran las tierras y los recursos lo que [los europeos] buscaban en el postmodernismo es la experiencia, la sensación lo que ellos desean” [extraer de las culturas indígenas] ¹⁶. Por ello, frente a la representación de la cultura indígena según los parámetros modernistas de la cultura dominante, Lorella Todd se pregunta, desde su posición como artista y cineasta Cree y Métis:

“no deberíamos nosotros procurarnos nuestra propia línea de investigación articulada, no solamente ubicándonos como nuevos participantes dentro su discurso sobre el arte, sino sobretodo, ubicándonos en una senda que se mueve según nuestro propio ritmo, algunas veces de acuerdo a sus direcciones, pero siempre según nuestro propio flujo”¹⁷.

Dentro de esta tendencia, a partir del activismo étnico florecido en los años sesenta y setenta, los artistas indígenas comenzaron a utilizar la tecnología de los modernos medios de comunicación para expresar sus propios puntos de vista, así surgieron programas y estaciones de radio indígenas (Native American Public Broadcast Consortium y Association of Indian Radio Stations), asociaciones de cineastas indígenas (Aboriginal Directors del National Film Board of Canada y American Indian Film Institute) y agrupaciones comunicacionales (National Indian Media Conference), que concentran a los artistas indígenas en las áreas de cine, video, pintura, televisión y radio, y promueve las carreras de comunicación y arte a nivel universitario entre los estudiantes de ascendencia indígena, así como proyectos de enseñanza e investigación universitarios sobre la representación de los indígenas en el cine y video contemporáneos (**The Native American Image on Film Project y Films on Indians and Inuit of North America:1995-1978**) con la cooperación del Ministerio de Indian and Northern Affairs Canada¹⁹.

Esta iniciativa ha permitido a las comunidades indígenas recuperar su propia voz, y representarse a través de sus expresiones artísticas, tal como se ven a sí mismo. De esta manera, “la alianza multirracial de escritores y cineastas ha traído conjuntamente la posibilidad de crear espacios culturales nuevos, diversos y críticos en el cine canadiense”²⁰. Particularmente significativo, dentro de este movimiento, ha sido el aporte que las cineastas indígenas han realizado a través de su producción fílmica, que ha permitido preservar los elementos básicos de sus historias y culturas, así como la recolección oral sobre las vidas y experiencias de las mujeres indígenas en Canadá.

Auto-representación de la mujer indígena en el cine canadiense

Una de las cineastas canadienses de mayor reconocimiento nacional e internacional es, sin duda alguna, Alanis Obomsawin, nacida en New Hampshire, de origen Abenaki, quien vivió hasta los nueve años en la reserva Odanak, en el noroeste de Montreal; luego vivió con sus padres en Trois Rivières, donde fueron la única familia indígena del lugar. Se ha destacado como cantautora, cuentacuentos, y cineasta. Desde 1960 vive en Montreal, y se ha presentado en auditoriums, prisiones y universidades de Canadá, Estados Unidos y Europa. En 1967, fue invitada al National Film Board of Canada (NFB) como consultora indígena, y a partir de esa fecha ha desarrollado una prolífica carrera como cineasta-guionista-productora, con más de quince películas de su autoría, donde plasma con fidelidad la historia y luchas de la población indígena en su país. Por su brillante trayectoria artística obtuvo la Orden de Canadá en 1983. Actualmente, es la directora del Board of Directors of the Native Women’s Shelter of Montreal y miembro en el Board of the Canada Council’s Native Advisory Committee.

Entre sus películas más sobresalientes, destacan: **Christmas at Moose Factory** (1971), la primera película canadiense desde una perspectiva indígena, que presenta la visión de los niños de una comunidad Cree en la Bahía James, a través de sus dibujos y pinturas sobre su vida familiar, escolar y laboral; y además muestra sus fantasías sobre la Navidad; **Mother of Many Children** (1997) sobre las experiencias de varias mujeres indígenas (adolescentes y centenarias) dentro de la organización matriarcal de sus respectivas comunidades; **Amisk** (1997), muestra la riqueza y variedad de la música indígena, a través de un festival organizado por los Cree de la Bahía James —con la participación de diferentes tribus Inuit, Métis, Sioux, Ojibway y Dogrib— como reacción

al proyecto hidroeléctrico del gobierno de Quebec que amenazaba su estilo de vida; **Incident at Restigouche** (1984) sobre el conflicto armado entre los Mi'kmaq y el batallón 550 de la Policía Provincial de Quebec, con el fin de defender su derecho a la pesca del salmón en este film Alanis entrevistó al Ministro Lessard, lo cual le generó fricciones en la directiva del NFB, que objetaba la inclusión de un oficial canadiense en una “película ética”; **Richard Cardinal: Cry from a Diary of a Métis Child** (1986), basada en los extractos del diario de un adolescente Métis que se suicidó a los 17 años en 1984, luego de haber sobrevivido a la experiencia de la orfandad, la calle y 28 hogares adoptivos e instituciones; **Poudmaker's Logge: a Healing Place** (1987) sobre el centro de rehabilitación de drogadicción para indígenas en Alberta, que destaca como los rituales tradicionales contribuyen a superar la adicción a las drogas y el alcohol, en la cual se han sumido personas que han vivido por décadas desposeídas de su tierra, su cultura y su dignidad; **No Address** (1988), sobre las experiencias de los indígenas que emigran a Montreal, buscando trabajo y mejores oportunidades de vida, para encontrarse en un ambiente hostil, sin amigos, sin trabajo, sin vivienda; destaca la labor desarrollada por el Montreal Nativa Friendship Center **Kanehsatake 270 Years of resistance** (1993), sobre la “crisis de Oka”; **My name is Kahentiiosta** (1955), sobre la historia de una mujer detenida durante cuatro días más, luego de la “crisis de Oka”, y su determinación a conservar su nombre indígena ante el gobierno de Quebec, entre otros²¹.

Sobre su producción fílmica, Alanis Obomsawin afirma:

“[Mis películas son difíciles de hacer, pero ellas tienen su propia vida, y ellas han hecho su propio camino para llegar a la gente. Eso es invaluable. No se puede medir lo que una película hace por sí misma, debido a su propio poder. No me costó mucho entender cuán poderoso es el medio audiovisual. Este provee de un lugar donde nuestro pueblo puede verse y oírse”²².

Aun cuando según las leyes federales, Alanis Obosamsawin no era considerada indígena hasta 1985, debido a sus logros académicos y laborales (pérdida del Indian Status por enfranchisement), ha sido una de las cineastas que con más detalle y acuciosidad ha captado la historia individual y colectiva de las diferentes comunidades indígenas en Canadá. Tal como lo expresa, al comentar su película **Mother of Many Children**,

“Yo siento que mi rol es ser mensajera. Yo he vivido mucho tiempo en la reserva [hasta los 9 años], en Montreal desde 1967*; yo formo parte del NFB; yo he cantado en muchos lugares del mundo y en muchas escuelas. Yo siento que yo soy un puente. Las personas de las reservas colaboran conmigo, en el proceso de producción.. y todos trabajamos juntos. Cada uno se beneficia de este trabajo, tanto los nativos como los blancos que aprenden directamente de nosotros a través de [nuestra] voz. Esto es lo que hago”²³.

Para Alanis Obosawin,... “mi inspiración viene de mi propia gente, de su urgente necesidad de tener un espacio, un lugar donde poder hablar”. Para Alanis, tanto ella como sus películas o canciones son un “puente”, un ‘lugar’ donde el pueblo nativo puede hablarse uno a otro, acerca de sus pérdidas, de sus memorias de injusticias, de sus deseos de compartir lo bueno de su forma de vida, y al compartir, fortalecerse [unos a otros] Ella es una cineasta con un agudo sentido para observar y oír. Como John Grierson, Alanis cree

que las películas deben tratar de transformar a las personaS hasta lograr reformas sociales”²⁴.

Dos de las películas que demuestra este punto de vista son las que reseña en detalle la confrontación en vivo y directo, a partir de entrevistas, filmación in situ, fotos, periódicos y footages de noticieros, el enfrentamiento armado entre comunidades indígenas y los cuerpos policiales o militares de la provincia de Quebec en diferentes coyunturas. En tal sentido, **Incident at Restigouche** (1984), realizado luego de la efervescencia del nacionalismo indígena de los 60-70 fue el precursor de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** (1993).

Kanehsatake 270 Years of Resistance (119', 14', procedida por NFB/Studio B, video, 1993) presenta un completo y detallada reporte sobre la llamada “crisis de Oka” ocurrida en el verano de 1990, cuya investigación, redacción, narración y dirección estuvo a cargo de Alanis Obomsawin. En esta película Alanis presenta a través de entrevistas, fotos, y grabaciones audio-Visuales in situ, la confrontación entre la comunidad Mohawk de Kanehsatake y las autoridades civiles, policiales y militares de Oka, pueblo turístico cercano a Montreal, a las orillas del río Ottawa. Durante los dos meses y medio que duró el enfrentamiento en el verano de 1990, Alanis estuvo con su cámara y su equipo filmico registrado para la historia contemporánea el desenlace final de 270 años de resistencia indígena frente a la invasión europea.

Esta película documenta la “historia completa del fraude y expropiación que ha comprimido a este pueblo en pedazos de tierra cada vez más pequeños, en lugares cada vez menos adecuados, hasta que el pequeñísimo pueblo Mohawk de Kanehsatake, viéndose progresivamente comprimida por los nuevos invasores no nativos—[la tierra es parte de los tratados formados en el siglo pasado]— finalmente dijo: ‘Basta’... Obomsawin captura ese momento y uno siente que también uno estuvo allí”²⁵.

La frase inicial del documental es el mismo lema de lucha que en 1873 el jefe Joseph de Kanehsatake había expuesto a los primeros colonos franceses, “esta tierra es nuestra; nuestra es como herencia sagrada que nos ha sido legada [por nuestros ancestros]. Es el lugar donde nuestros padres sembraron estos árboles y nuestras madres nos cantaban canciones de cuna” Las imágenes se desgranán lentamente para contarnos como la historia de 78 días se convirtieron en 270 años de resistencia: los pinos que rodeaban el cementerio ancestral de los Mohawks de Kanehsatake; la barricada construida por los guerreros; hombres, mujeres y niños de la comunidad en el puente Mercier sobre el río St. Lawrence; las autoridades y vecinos de Oka desautorizando la lucha de los Mohawks; la presencia de periodistas de todo el mundo, de indígenas de todo Canadá y algunos del resto de las Américas, de la Cruz Roja Internacional durante los 78 días que duró el asedio; el recuento histórico sobre las primeras comunidades Mohawks en el territorio que hoy ocupa Quebec, y los primeros tratados violados en el siglo XVII y en 1990 por igual; el violento choque final y el arresto, por parte de los 3,000 soldados federales, de los dirigentes indígenas (30 guerreros, un líder espiritual, un jefe tradicional, 19 mujeres y 7 niños) que lucharon valerosamente en la defensa de sus tierras ancestrales, resguardadas por los tratados federales y las reformas constitucionales que los gobiernos euro-americanos se han empeñado en transgredir por casi tres siglos.

Durante los casi 120 minutos de este documental, Alanis rescata para la historia la presencia de las mujeres Mohawks en esta lucha. Como hace siglos atrás, los alcaldes y militares entablan conversaciones intentando arreglos con los hombres de la comunidad,

pero son las mujeres de descendencia Iroquois quienes representan a la tribu y deben tomar las decisiones finales. La incomprensión sobre las tradiciones de esta organización matriarcal nuevamente promueve la incomunicación entre ambos grupos culturales. Al final, son las mujeres las que deben calmar a los exaltados guerreros y llegar a los acuerdos finales; hombres y mujeres serán arrestados con la llegada del otoño. Sin embargo, la llamada “crisis Oka” reavivará el fuego del nacionalismo indígena, y expondrá ante la opinión pública de Canadá y del mundo, que a pesar de la distensión Este /Oeste, la lucha desigual Norte/Sur se extiende en los países más desarrollados, pretendidos guardianes de la democracia y de los Derechos Humanos en otras naciones menos desarrolladas, sin tomar en cuenta, aparentemente, las tremendas injusticias que se dan en su propio territorio entre el primero y el Cuarto Mundo. Mucho de los indígenas, periodistas y simpatizantes que son arrastrados por los policías repetían incrédulos una y otra vez: Estos es Canadá ..no es Rusia, ni la Alemania Nazi”²⁶.

Sobre esta crisis, y su visión a través de esta película, Alanis Obomsawin afirma:

“Esta crisis ha sido una etapa crucial para nosotros. Por siglos, nuestra gente ha intentado negociar el derecho a la tierra. La cuestión de la tierra y la soberanía Mohawk ha sido un asunto crucial desde la llegada de los primeros colonos franceses e ingleses. Muchas promesas han sido hechas y ninguna ha sido cumplida. Lo que la confrontación de 1990 ha demostrado es que esta generación no va a dejar pasar lo que ha sucedido en el pasado”.

“Yo deseo que la gente que vea esta película trate de entender las profundas raíces de este conflicto y espero que pueda crear sentimientos positivos entre los diferentes bandos. Si lo logro, habré realizado mi trabajo”²⁷.

Carol Geddes, miembro de la Nación Tlingit de Whitehorse en Yukon, es otra cineasta que ha recuperado para la historia la lucha diaria de las mujeres indígenas a lo largo y ancho del territorio canadiense. En 1991, Geddes fue nombrada directora del recién creado Studio Uno del National Film Board ubicado en Edmonton, Alberta. Este equipo de producción fílmica ha dirigido numerosos proyectos sobre temática indígena a nivel nacional.

Carol Geddes entiende su trabajo como una manera de enseñar a los más jóvenes sobre los valores intrínsecos de la cultura indígena, por ello afirma:

“Nosotros debemos valorar la belleza de nuestra [propia] cultura, esta debe ser reforzada en los más jóvenes, para que ellos reciban su influencia y su fuerza. Es muy importante para mí que el pueblo Nativo comprenda que venimos de una cultura fuerte. Que tenemos organizaciones políticas en muchos sentidos superiores a las de la cultura no-nativa”.

“Mi tarea es una manera de estimular a los jóvenes indígenas a comprender mejor los valores nativos asociados a la naturaleza, el hogar, la familia, la comunidad, el valor de tener una comunidad cohesionada [como la nuestra] diferente a la cultura materialista...”

Esta es la lucha actual, ser exitosos en el trabajo, sin dejar atrás nuestra cultura nativa”²⁸,

En tal sentido, **“Doctor, Lawyer and Indian Chief”** (28’, 42’; producido por Barbara Janes, dirigida por Carol Geddes, video, NFB 1996), cumple plenamente con esta intención. En esta película, Carol Geddes reseña la biografía de cinco mujeres indígenas contemporáneas que se han destacado en sus respectivas comunidades, y como cada una de ellas, ha tomado fuerza en la cultura, valores, arte y creencias espirituales indígena, para su propio desarrollo profesional y personal²⁹.

El video se basa en entrevistas directas a las dirigentes en sus respectivos lugares de trabajo. A través el primer plano, se logra capturar las expresiones de profundo orgullo étnico y la realización profesional alcanzada por cada una de estas mujeres. La primera entrevista es la jefe de la Banda de St. Mary en British Columbia, Sophie Pierre, quien explica que para ser Jefe, debe una buena gerente y administradora, a fin de negociar con el gobierno provincial los acuerdos que favorecen mejor a cada una de las partes. Es interesante resaltar la importancia que para Sophie tiene las enseñanzas maternas sobre la cultura y la religión indígena, las cuales le han permitido ser una exitosa líder en su comunidad.

Lucille McLeod, de Edmonton, a pesar de haber sufrido por largos años por la falta de educación y entrenamiento laboral adecuado, descubrió su potencial como mentora para otros más jóvenes, a partir del acercamiento a su propia cultura indígena. En la actualidad ha creado el servicio de entrenamiento laboral para mujeres de la comunidad a través de un programa que rescata la auto-estima y orgullo étnico. Varias de las participaciones del programa intervienen en la entrevista para atestiguar sobre los adelantos que han obtenido para atestiguar sobre los adelantos que han obtenido en sus respectivos centros de trabajo.

Margaret Joe, es la primera indígena que ha llegado a ser ministro en el gobierno Yukon. Luego de divorciarse, y quedar con la responsabilidad de criar sola a sus hijos, se graduó de enfermera práctica y trabajó como asistente en un hospital local. Su mensaje, a través del video, estimula a los jóvenes a lograr sus metas y propósitos.

Corrine Hunt, de la Nación Kwakiutl en British Columbia, trabaja como operador de un equipo hidráulico en un bote de pesca comercial en las costas de B,C, Confiesa que su primer trabajo en el bote fue de cocinera, pero luego obtuvo la posibilidad de trabajar afuera en las labores de pesca. Su mensaje final estimula la necesidad de romper con los roles tradicionales del trabajo femenino, y atreverse a volar hacia otros distintos diferentes.

Finalmente, Roberta Jamieson, Iroquois, de la Reserva de las seis Naciones en Ontario, es la primera mujer indígena abogado, graduada en la Universidad de Montreal. A través de planos generales a lo largo del río, describe las terribles tensiones que debió soportar durante SUS estudios superiores al alejarse de su comunidad nativa para vivir en la gran ciudad, y como volver a La Reserva Le permitía adquirir la fuerza necesaria para seguir adelante en sus proyectos. Actualmente, Jameison sigue viviendo en la reserva, y trabaja para que los pueblos indígenas puedan lograr controlar sus propios asuntos y alcancen la auto-gobernabilidad, con la cooperación dentro del gobierno y de las propias comunidades

A través de este video, Carol Geddes Logra dos objetivos simultáneos; demostrar la vitalidad de la cultura indígena en Canadá, así como también destacar el papel fundamental

de las mujeres indígenas, quienes han logrado hacer realidad SUS sueños y visiones, en la lucha por lograr mejoras para sus respectivas comunidades.

En 1991 la National Film Board of Canada produjo la serie '**As Long as the Rivers Flow**' (conformada por Cinco películas de una hora cada una), expresión que según La mayoría de las lenguas indígena significa "para siempre. Esta fue la manera como los dirigentes indígenas del siglo pasado y del siglo XX entendieron la duración de los tratados federales firmados con las autoridades del gobierno canadiense. Tratados que prometían condiciones de vida adecuadas en las reservas, compensación monetaria, herramientas y equipos para la agricultura la caza y la pesca, así como el respeto por las costumbres, lenguas tradiciones y religiones indígenas. Sin embargo, los sucesivos gobiernos incumplieron cada uno de estos acuerdos, y todavía lo continúa haciendo.

Por ello, los diferentes asuntos que trata esta serie iluminan sobre la calidad y la resistencia en la lucha emprendida por las comunidades indígenas a lo largo y ancho del territorio canadiense:

1. "**Time Immemorial**" (Hugh Brody) narra la lucha de la comunidad Nisga'a al norte de British Columbia para mantener sus tierras y el control de su derecho ancestral a la pesca.
2. "**Flooding Job's Garden**" (Boyce Richardson) es testigo de la batalla emprendida por los Cree de la bahía James para impedir la construcción de un proyecto hidroeléctrico que iba a devastar la ecología de la región y su forma de vida.
3. "**Stanting Fire with Gunpowder**" (David Poisey y William Hansen) muestra como los (nuit del extremo Artico han logrado utilizar la tecnología audiovisual para desarrollar su propia empresa televisiva como instrumento de resistencia cultural.
4. "**Tikinagan**" (Gil Cardenal) describe como la comunidad Cree del norte de Ontario reasumió desde 1987 el control del cuidado de los niños y de las familias de la comunidad.
5. "**The Learning Path**" (Loretta Todd) recrea la vida de tres ancianas en Edmonton, Alberta, cuyas carreras como maestras y profesores han guiado hacia un mejor futuro a los niños nativos en esta provincia.

Loretta Todd es una cineasta con ancestros Cree, Métis, Iroquois y Escocés, nacida y criada en el noroeste de la provincia de Alberta. Ha trabajado desde hace mucho tiempo en los medios audiovisuales, especialmente como ingeniera del programa de entrenamiento audiovisual para la Chief Dan George Foundation. Su compromiso como cineasta indígena está basada en su propia experiencia individual, familiar y tribal de pobreza, racismo y temor vivida en sus primeros años:

"Yo soy testigo de lo que ocurre cuando uno no tiene las maneras de expresarse a sí mismo. En mí familia extendida había mucho talento y creatividad, pero la pobreza, el alcohol, el racismo y el temor de expresar estos dones creativos les mantuvieron silentes. Yo o sentí muchas tristeza por mucho tiempo, pero luego me di cuenta que yo podía crear, que yo tenía una voz, y que yo podía crear un espacio para que otros compartieran sus voces. Yo decidí cambiar mi actitud, y en lugar de sentir lástima por mi familia, decidí hacer algo mejor".

"Sí, yo tengo una voz política es mi responsabilidad ayudar a que otros entiendan como nosotros hemos luchado cada día para salir de la horrenda historia del

colonialismo y el genocidio y hemos sobrevivido, y sobreviviremos por mucho tiempo más.. Estos fuertes puntos de vista me ayudan a ser mejor director”³⁰.

En el video **“The Learning Path”** (59’ ,21’, dirigido por Loretta Todd, producido por Cari Green, vídeo, NFB 1991), Loretta Todd describe a través de material de archivo, reacciones dramáticas y entrevistas directas, las vidas entrecruzadas de Ann Anderson, Eva Cardinal y Olive Dickason. Especialmente Anderson y Cardinal comparten la experiencia de haber crecido en una “escuela residencial”, donde su determinación de mantener y preservar sus lenguas nativas y sus propias identidades étnicas les permitió sobrevivir a esta práctica de aculturación y etnocidio implantado desde setenta, sobre su propio sistema educativo, a través de la formación de administradores, maestros (as) y profesores que investigan y escriben textos de historia y literatura indígenas. Olive Dickason ejerce como profesora de historia nativa en la Universidad de Alberta. Ann Anderson ha diseñado un alfabeto Cree para la escuela básica bi-lingüe y bi-cultural. Eva Cardinal, a través de sus emotivas memorias comparte con los más jóvenes las historias y tradiciones de sus antepasados. Sobre esta película, Loretta Todd confiesa su rol como cineasta y etnografía, y la responsabilidad que ha asumido —profesionalmente y personalmente— al representar culturalmente a su propio pueblo:

“Mientras realizaba este documental, yo tuve que confrontar mi rol como observador, investigador. El equipo y yo había viajado hasta la reserva donde Eva vivía. Mientras estuvimos allí, visitamos a su hermana y su sobrina. Nosotros intentamos filmar esta visita con la aprobación de todos. La visita era sólo para saludar y cenar brevemente. Después de la cena, Eva se sentó en el sofá con su hermano Josephine y conversaron de sus años juveniles. Eva le pidió a Josephine que le trenzara el cabello. Y nosotros seguimos filmando.

“No fue hasta la etapa de edición, cuando yo recordé aquel episodio similar [cuando una antropóloga tomaba notas en su cuaderno mientras mis amigas en la reserva de Bella Bella me trenzaban el cabello], y me pregunté ‘soy acaso yo diferente a aquella antropóloga? Yo no tomaba notas, pero seguía filmando. “Decidí dejar la escena tal como la filmé. Es un cálido momento entre Eva y su hermana, pero también lo es par mí. Después de toda esta discusión [sobre las actuales políticas de representación], nosotros tenemos que examinar las agendas modernistas y posmodernistas con respecto a nuestro arte. Al final lo que cuenta es la subjetividad; nuestra visión del mundo presentada [desde su] punto de vista o del nuestro”³¹.

Aparte de este documental, Loretta Todd ha realizado **“Forgotten Warriors”** (1996) sobre los testimonios de indígenas canadiense veteranos de la segunda Guerra Mundial, y su lucha a pesar del tratamiento injusto recibido por el gobierno canadiense cuando ellos volvieron; y **“Hands of History”** (52 mi., 1994), donde presenta las experiencias de cuatro artistas indígenas, la talladora en madera Doreen Jensen (Gitksan), la tejedora de cesta Rena Point Bolton (Sto:lo/Salish), la pintora Jane Ash Poitras (Chippewan) y la artista multimedia Joanne Cardinal-Schubert (blood), quienes comparten su filosofía, sus técnicas, sus estilos de creación y la exaltación que ellas sienten cuando crean. Este video es un importante testimonio sobre como las artistas aborígenes han jugado un papel crucial en la preservación de las culturas indígenas, demostrando que éstas están

vivas y activas, y muy lejos de desaparecer, a pesar de los quinientos años en los intentos euro-americanos de asimilación y aculturación³².

Lo cual reafirma la frase inicial del video realizado por Christine Welsh, **“Keepers of the Fire”**: “ningún pueblo desaparece si el corazón de sus mujeres está sobre la tierra”, donde demuestra como los indígenas del Canadá lejos de desaparecer, permanecen aún más vivos y fuertes gracias a la presencia y al corazón de sus mujeres.

Christine Welsh nació en Regina, Saskatchewan, hija de padre métis y madre anglo-canadiense, ha asumido con pasión su compromiso de indagar sobre la experiencia de las mujeres indígenas, especialmente en la Nación Métis, y su herencia nativa. Al referirse a su trabajo, Christine afirma:

“Nosotros necesitamos oír historias de victoria. Nosotros necesitamos modelos de coraje y de fuerza. Batallas importantes han sido ganadas, pero todavía queda mucho por hacer”³³.

En **“KeeperS of the fire”** (54’50”, dirigido y producido por Christine Welsh, NFB,1994), Christine presente las batallas libradas por cuatro grupos de dirigentes indígenas en las comunidades Mohawk, Halda, Maliseet y Ojibwe, tanto en sus respectivas tribus, como ante el gobierno y los medios de comunicación canadiense. En cada caso, estas mujeres actuaron como “guerreras” defendiendo SU tierras, su cultura y su pueblo como antes lo había hecho sus madres y abuelas. Según lo señala Christine Welsh, en el lenguaje Mohawk,

“‘guerrero’ significa alguien que lucha por la paz, y [esta expresión] se extiende a todos nosotros, que hemos nacido para mantener la paz, para mantener algo que es esencial para mantenerse vivo y con bienestar.. nuestro coraje colectivo es lo que cuenta”³⁴.

A partir de entrevistas directas y material de archivo, Christine Welsh recuenta las historias de mujeres que jugaron un papel protagónico en diversos enfrentamientos armados entre las comunidades indígenas y el gobierno canadiense en coyunturas históricas específicas, siendo fuentes de guía e inspiración, como por ejemplo:

Ellen Gabriel, Denise Tolley y Linda Cree (Mohawk) fueron tres de las principales ‘guerreras’ que se enfrentaron a los 3.000 soldados federales durante la “crisis de Oka” en el verano de 1990; cada una confirma la tarea que la sociedad matriarcal Iroquois asigna(ba) a las mujeres de la tribu en la defensa y cuidado de la tierra, debido al profundo respeto que esta cultura profesa a la “madre tierra” como especial don legado por el Creador.

Diane Brown, fue una de las ‘guerreras’ Haida que luchó por la preservación del bosque milenario de la Isla Queen Charlotte, bloqueando el paso a los aserradores que pretendían cortar los árboles de esta zona en Noviembre de 1985. Cada una de las ancianas que participó en esta batalla enfrentaron la posibilidad de la prisión o la muerte sin ningún temor: ellas fueron las primeras en ir a hablar con la policía y las primeras en ser arrestadas, con el fin de defender la tierra de sus antepasados y de las próximas siete generaciones; la

fuerza para luchar la obtenían de la propia tierra “que les había permitido sobrevivir a las enfermedades, al cristianismo y las escuelas residenciales”³⁵.

Para Shirley Bear, líder Maliseet del pueblo de Tobique en New Brunswick, la batalla duró ocho años, desde 1977 hasta 1985, cuando fue aprobada la enmienda constitucional (Bill C-31) que elimina la discriminación contra las mujeres que establecía en antiguo Indian Act. Las mujeres de Tobique marcharon hasta el parlamento en Ottawa, para cambiar las leyes del ‘hombre blanco’, y lograr justicia para sus propias comunidades, conquistando para todos los indígenas el Indian Status que garantiza constitucional sus derechos básicos.

Finalmente, Catherine Brooks (Objibwe) comparte su experiencia con otras mujeres indígenas en el refugio Ariduhyaun de Toronto, y libra su batalla para recuperar la autoestima y el derecho a ser respetada dentro de su propia comunidad, luchando contra la violencia doméstica, el racismo y el abandono infantil. Para Brooks, ser curadora (healer) es otra forma de ser ‘guerrera’, a fin de sobrevivir la vida citadina conservando lo mejor de la tradición indígena.

Previa a la filmación de esta película, Christine realizó su propia batalla individual y familiar indagando sobre su propia historia familiar a través de la película *Women in the Shadows* (55’ 50’’, dirigida por Norman Bailey, producida por Christine Welsh y Signe Johansson, NFB, 1992), con el asesoramiento de las historiadoras Métis, Emma La Rocque, Sylvia Van Kirk y Lilly Maccauley³⁶.

Christine Welsh como cineasta de origen Métis, emprendió una búsqueda personal sobre sus propios orígenes étnicos, genealógicos y culturales; jornada que la ha llevado a descubrir una yeta aún inexplorada para la investigación sobre la ‘representación de la mujer mestiza’ en el cine y la literatura de las Américas.

En lo personal, descubrir en el verano de 1996, la producción fílmica de Christine Welsh ha representado encontrar el punto de unión—aún por explorar— en la experiencia común y compartida entre las comunidades indígenas y mestizas del Norte, Centro y Sur de las Américas. Efectivamente, el proceso de mestizaje, hibridización o mestizaje que provocó “el encuentro de dos mundos” a lo largo, ancho y profundo de las Américas ha ocasionado que la indagación etno-historigráfica, genealógica y cultural sobre los descendientes de europeos e indígenas sea el reto que la “raza cósmica”³⁷ daba asumir en los albores del siglo XXI.

En “**Women in the Shadows**”, Christine Welsh remonta su búsqueda hasta el primer encuentro con su tatarabuela Jane, de origen Cree, quien se convirtió al final de los 1790 en la “country wife” de George Taylor, un empleado de la fábrica de York (Manitoba) de la Hudson Bay Company. De esta unión nacieron varios niños que quedaron bajo su solo cuidado cuando George Taylor regresó a Inglaterra en 1815. Entre los hijos de Jane, Margaret Taylor, a los 16 años, en 1826 se convirtió en la “esposa de campo” de Sir George Simpson, Gobernador de Rupert’s Land, con quien tuvo dos hijos: George y John Simpson. Al contrario de Taylor, el Gobernador Simpson retorrió de su viaje a Inglaterra, en 1829, con una esposa inglesa, provocando la humillación pública de Margaret. Un

“arreglo honorable” acostumbrado en estas situaciones era “ceder en matrimonio” a la mujer repudiada a un empleado de confianza. En este caso, Margaret fue “cedida” a Amable Hogue, con quien vivió en Qu’Appelle Valley (Saskatchewan) y procreó a Jeanne Hogue, quien a su vez contrajo nupcias con Norbert Welsh (**“The Last Buffalo Hunter”**, 1930) convirtiéndose más tarde en los padres de Jack Welsh, quien sería el abuelo paterno de Christine Welsh.

El peregrinar de Christine Welsh para rastrear su historia familiar y cultural le ha llevado más de quince años, durante los cuales ha visitado muchas de las comunidades indígenas en Canadá a fin de documentar la valiosa herencia cultural de estos pueblos. En este largo proceso se ha encontrado a sí misma, y ha logrado no sólo encontrar la significación de las expresiones silentes, cargadas de vergüenza étnica, de su padre, su abuela y tía paternas quienes siempre eludían el tema genealógico cuando la pequeña Christine indagaba sobre la razón de sus rasgos fisionómicos, sino que también, ha podido recordar el racismo explícito en las burlas de sus compañeros de la escuela básica cuando la llamaban “neechi” (sólo más tarde comprendió el real significado de esta expresión “dirty Indian”; luego, también se enteraría que su abuela materna tampoco aprobaba a su padre, como esposo de su madre, por idénticas razones), a tal punto que fue la única de su clase que no asistió al acto en 1969, cuando el Premier Pierre Trudeau inauguró el monumento al líder Métis Louis Riel en Regina. Como bien lo señala Christine,

“Para mí encontrar a Margaret [Simpson/Hogue] fue el comienzo de un viaje de auto-descubrimiento, de destapar la red de negación, vergüenza, amargura y silencio que ha oscurecido mi pasado, y trazar los frágiles trazos que se extiende a través del tiempo, conectándome a mí con mis abuelas que nunca conocí, y a la larga experiencia colectiva que es únicamente e innegablemente Métis” 38.

Margaret no era Cree como su madre Jane, aunque hablaba Cree; ni tampoco era inglesa como su padre George, aunque llevaba el apellido Taylor: Margaret era una persona única y diferente: era la primera de la generación Métis, mestiza, de una nueva raza, la raza cósmica, la raza de bronce, con todo el orgullo y el dolor que este mestizaje representa para sus descendientes, con experiencias similares en el resto de las Américas³⁹. Margaret murió en Diciembre 1885, pocas semanas después que el sueño de una nación Métis había naufragado por segunda vez tras el ahorcamiento del líder Louis Riel. Sin embargo, la cultura Métis ha sobrevivido en Canadá, como también la raza mestiza en el resto de las Américas, a pesar del proceso de aniquilación, asimilación o aculturación que las culturas euro-americanas han impuesto sobre las culturas indígenas.

En tal sentido, **“Women in the Shadows”**, (literalmente “Mujeres en las Sombras”), es correr las cortinas o salir del closet, es dejar brillar la luz y descubrir el valor y el coraje de Jane, Margaret, Jeanne, Christine, y tantas otras mujeres de todas las Américas que, siendo mestizas, han decidido levantarse de sus propias cenizas, recordar y hablar sobre su propia historia:

1. “Para mí ... Women in the Shadows... es un acto de remembranza —de reclamar lo que había estado perdido— es un acto de afirmación: afirmación de la importancia de la experiencia de las mujeres nativas; afirmación de la fuerza, el coraje y la terquedad de nuestras abuelas; afirmación de nuestra habilidad para hablar tanto de nuestro pasado como de nuestro presente y hacer oír nuestras voces”⁴⁰.

Conclusión

En este trabajo se ha presentado una primera reflexión sobre la autorePresentación de la mujer indígena en el cine canadiense, tomando como muestra la producción llimica de las cineastas Alanis Obomsawin (Abenaki), Carol Geddes (Yukon-Tlingit), Lorena Todd (Cree, Métis) y Christine Welsh (Métis). Sin embargo, la riqueza semántica de las imágenes, de las temáticas expuestas, y de las propuestas culturales esbozadas en estos documentales ameritan un tratamiento más detenido. Especialmente es de particular interés profundizar sobre la producción fílmica de ficción que indaga sobre la evolución de la Nación y cultura Métis, producido y/o dirigido por Norman Bailey en 1986. La serie **“Daughters of the Country” (Ikwe, Mistress Madeleine, Places Not our Own y The wake)**⁴¹ complementa la temática propuesta por las cineastas mencionadas, especialmente en el contexto de la realidad de las culturas indígenas y mestizas en América Latina. Una propuesta futura de investigación será, sin duda, el análisis comparativo de la representación de la mujer mestiza (Métis women) en el cine documental y de ficción canadiense y venezolano. Conocer la riqueza cultural e histórica de las culturas mestizas de las Américas es la mejor herencia que las generaciones del Siglo XXI podrán legar al coraje, valor y fortaleza de nuestros antepasados de hace quinientos años en el proceso de supervivencia cultural y étnico. Recuperar la historia y la pertinencia actual de estas culturas primigenias es imperativo para hacer justicia a quienes nos precedieron.

Notas

1. Este artículo constituye un primer avance del proyecto de investigación sobre “Representación del Indígena en el Cine de las Américas de los noventa”, el cual se realiza actualmente en la Universidad del Zulia (Maracaibo-Venezuela). Para la elaboración del presente artículo fue fundamental el respaldo institucional recibido por la Embajada Canadiense en Venezuela (Oficina de Asuntos Académicos) y del International Council for Canadian Studies, con sede en Ottawa, a través del “Faculty Research Program” en el verano de 1996. Asimismo, es preciso agradecer la asistencia particularmente valiosa que Celeste Blanco y Sandra Bali de la National Library of Canadá (Ottawa), Lee-Ann Martin (Canadá Council), Linda Gama-Pinto (Status of Women of Canadá), Prof. Zuzana Pick (Carleton University), Prof. Gilles Brunel (Université de Montreal) y el personal del National Film Board (en Ottawa y Montreal), entre otros, amablemente nos brindaron para hacer posible este trabajo.
2. En 1992 se publicaron numerosos libros y artículos sobre este particular. Remitimos a nuestra personal perspectiva en: Redescubriendo el descubrimiento: tres análisis desde las perspectivas venezolana y norteamericana. Universidad del Zulia. Astro Data, S.A. 1996. 230 pp.
3. Bataille, Gretchen y Charles Silet. *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*. Ames: Iowa State University Press. 1980. 193 pp. Estos autores señalan como la imagen del “viejo jefe indio” aparece sobretodo durante la época emergente (1960-70) del Movimiento Indígena Norteamericano (American Indian Movement), como “una figura simbólica que pudiera contrarrestar no sólo a los activistas indígenas, sino también a quienes protestaban contra la guerra [en

- Vietnam], el Poder Negro (Black Power), y todo aquel que pudiese perturbar la tranquilidad doméstica”. p. xi. Revisar también: Images of Indians held by Non-Indians: a Review of Current Canadian Research. Indian and Northern Affairs Canada. s/f.
4. Klein, L. y L. Ackerman. Ob. Cit. p. 5.
 5. Deloria, Vine. Custer died for your sins. 1969. Citado por Klein y Ackerman, Ob. Cit. y Green, Rayna. “The Pocahontas Perplex: the Image of Indian Women in American Culture”. Massachusetts Review. 16:4 Winter 1975.
 6. Klein, L. y L. Ackerman. Ob. Cit. p. 242-243. McDonald, Marci. “The New Spirituality: Mainstream North America is on a massive search for meaning of life”. Maclean’s. Canadá: October 10, 1994. p. 44-48.
 7. Oshana, Maryam. “Native Women in the West: Reality and Myth”. Frontiers. 6:3. 1982.
 8. Eleanor Leacock y Mona Etienne. Women and Colonization. 1980; Medicine, Beatrice. Native American Women. 1983; Bataille, Gretchen y Kathleen Mullen. American Indian Women Telling their Lives. 1984; Bataille, Gretchen. Native American Women. 1993. Citados por Klein y Ackerman. Ob. Cit. p. 7-9.
Revisar también: Green, Rayna. “Native American Women” Signs. Journal of Women in Culture and Society. 6:2. 1980; y de la misma autora: Women in American Indian Society. New York: Chelsea House. 1992. 111 p. Rayna Green reporta más de 700 títulos que investigan sobre la forma de vida de las mujeres indígenas en Norte América desde finales del siglo XVII hasta nuestros días, la mayoría de los cuales que fueron publicados en los últimos treinta años.
 9. Klein y Ackerman. Ob. Cit. p. 12.
 10. Klein y Ackerman. Ob. Cit. p. 230-249. Consultar también: Green, Rayna. That’s what she said: a contemporary poetry and fiction by Native American Women. Bloomington: Indiana Press Univ. 1984. p. 10.
 11. Bliharz, Joy. “First among Equals?” en Klein y Ackerman. Ob. Cit. p. 101- 112.
 12. Swampy, G.M. “The Role of the Native Women in a Native Society”. Canadian Journal of Native Education. 8:2. Winter 1982. Edmonton: Univ. of Alberta p. 9.
 13. Ridington, Robin. Little bit know something Stories in a Jargon of anthropology. Vancouver: Douglas & McIntyre. 1990. p. 190.
 14. Valaskakis, Gail. “Parallel Voles: Indian and Other Narratives of Cultural Struggle”. Canadian Journal of Communication 18:3. Summer 1993. p. 284.
 15. Valaskakis, Gail. Ob. Cit., p. 291 -293. (Subrayado nuestro). Emperatriz Arreaza Camero
 16. Todd, Loretta. “What more they want?”. Indígena: Contemporary Native Perspective. (Gerald McMaster y Lee-Arin Martin, edit.). Vancouver: Douglas & McIntyre. Canadian Museum of Civilization. 1992. p. 71-80.
 17. Todd, Loretta. Ob. Cit. p. 76.
 18. Weatherford, Elizabeth y Emelia Seubert. Native Americans of Film and Video. Museum of the American Indian / Indian and Northern Affairs Canada. 1983. También: Waters, Harry. “On the Trail of Tears”. Newsweek. October 10,

- 1994, donde se reseñan programas de televisión sobre episodios de la historia de los indios norteamericanos, con la asistencia de directores, actores y consultantes indígenas.
19. Bagley, Annette. *The Native American image of Film*. American Film Institute. sil. También es importante revisar sobre este aspecto: Bataille, Giretchen y Charles Silet. *The American Indian in FiIm: an annotated critical bibliography*. Ames: Iowa State University.
20. Lee, Helen y Cameron Bailey. "Evidence: Raca and Canadian Cinema". *Take Ono: FiIm in Canadá*. 5. Summer 1994. También en: *Visual Media*. 7:4. Spring 1995, donde se revisan los videos: *Assimiiitation 101* (30 mm. 1990. video), que discute el impacto y resistencia a las "escuelas residenciales" en Kahnewake y Sagamuck; *Aborígnal Women in Canadá* (30 mm. 1991. video), que narra las experiencias de mujeres indígenas abogadas, jefes y profesoras; *Acts of Defiance* (104 mm. 1992. video) sobre la "crisis de Oka".
21. Entrevista para Alioff, Maurie y Susan Levine. "The Long Walk of Alanis Obosawin". *Cinema Canadá*. Junio 1987. p. 10-15.
22. Entrevista para "Aboriginal Directors Video Collection". Montreal: National Film Board of Canadá. 1996.
23. Entrevista para Potpourri: *National FiIm Board Newsletter*. Spríng 1977. p. 22.
24. Entrevista para Alioff, Mauna y Susan Levine. "The Long Walk of Alanis Obosawin". *Cinema Canadá*. Junio 1987. p. 11. La tradición documentalista del cineasta escocés John Grierson se cimentó en Canadá desde 1939, cuando Grierson creó, fundó y dirigió durante sus primeros seis años el National Filrn Board of Canadá (Uno de los tres sistemas de producción fílmica que existen en Canadá, los otros dos son Canadian 8roadcasting Corporation y Telefilm Canadá). Grierson sostenía que el éxito de la democracia dependía de personas ordinarias —clase trabajadora, básicamente—, quienes debían estar conscientes de su rol dentro del proceso democrático; dentro de esta perspectiva, la información era imprescindible para la unidad dentro de una sociedad democrática, y por ello, el valor de las películas residía precisamente en su utilidad para lograr significativos cambios sociales dentro de este contexto social. De allí su preferencia por la realidad sobre la ficción, y por los documentales como "[re] presentaciones dramatizadas de la relación del hombre con su vida institucional, sea industria, social o política; y de allí, la subordinación de la forma al contenido, a nivel técnico". La estrategia que caracterizó a la escuela documentalista de Grierson fue: la integridad de tiempo y espacio en el uso del plano general, el uso de técnicas más abiertas y menos formales, el uso de actores no profesionales Y de locaciones reales, entre otras formas de "arquitectura de esta forma dramática". Elder, Bruce. *Image and ldefltity. Reflections on Canadian Cinema and Culture*. Waterloo Wilfrid Laurier Univ. Press. 1989. p. 89-102.
25. Homer, Merlin. "Kanehsatake: 270 years of resiStaflCe". *Canadian Women Studies*. 14:2. Spring. 1994. p. 126-127.
26. "Se ha dicho que el Primer Mundo no existe independientemente del Tercer Mundo; por tanto co-existe un Tercer Mundo en cada [país del] Primer Mundo; por supuesto para las First Nations [naciones indígenas] la frase debe ser cambiada como Cuarto Mundo". Todd, Loretta. *Indígena Contemporary Native Perspectiva* (Gerald

- McMaster y Lee-Afln Martin, edit.). Vancouver: Douglas & McIntyre. Canadian Museum of Civilization. 1992. p. 75.
27. Entrevista para carátula del Video. Montreal: NFB. 1993.
 28. Entrevista para "Aboriginal DirectorS Video CoiectiOn". Montreal: National Film Board of Canadá. 1996.
 29. Schreiber, Dorothy. "Film pays tribute to women". Windspeaker. March 18, 1988. p. 13.
 30. Entrevista para "Aboriginal Directors Video Collection". Montreal: National Film Board of Canadá. 1996. 31 Todd, Loretta. "What more do the want?". McMaster y Martin. Ob. Cit. p. 78.
 32. Methot, Suzanne. "The Telling of our stories". Fuse. 18:4. Summer. 1995. p. Martin; Kallen. "Native Filmmakers roll into the Big Apple". Aboriginal Voices. 2:4. Nov/Dic. 1995; Lusty, Terry. "Films examine women as artists, warriors". Windspeaker. June 1995, p. 11.
 33. Entrevista para "Aboriginal Directors Video Coiection". Montreal: National Film Board of Canadá. 1996.
 34. Ibid. Auger, Josie. "Women's strengths highlighted". Windspeaker, August 28, 1994, p. 7.
 35. Tollenaar, Fray. "Keepers of the fire". Matriart. A Canadian Feminist Art Journal. 5:2. 1995.
 36. Cahrmle, Kerrie. "Metis women brought out of the Shadows". Kahton News. October 1, 1992, p. 11.
 37. "Raza cósmica" es la expresión con la cual el mexicano José de Vasconcelos describe a la población mestiza de las Américas en 1925. El argentino Nést6r García-Canclini las define como "culturas híbridas" (1990).

Los mexicanos Leopoldo Zea y Octavio Paz; los caribeños José Martí, Pedro Henríquez-Ureña y Roberto Fernández-Retamar; el brasileño Darcy Ribeyro; los peruanos J.M. Mariátegui y J.M. Arguedas; los venezolanos Mariano Picón Salas, Mario Briceño Iragorry y Germán Carrera Damas; el uruguayo Eduardo Galeano, entre muchos otros autores latinoamericanos han contribuido a esta reflexión sobre la cultura indo-americana que todavía persiste. Revisar al respecto nuestra propia perspectiva en *Wolencia Cultural en Venezuela*. Maracaibo: Ediluz, 1983; *La Iglesia en Venezuela: Institución de Dominación o Liberación?* Maracaibo: Ediluz, 1986/1994; y particularmente, las reflexiones en torno a la 'representación de la mestiza como alegoría de identidad nacional' en *Redescubriendo el descubrimiento*. Maracaibo: EdiluZ, 1996.

38. Welsh, Christifl. "Women in the Shadows: eclaming a MétiS Heritage". *Descant 82 First NatioflS*. 24:3. Fail 1993. p. 89-103.
39. Como bien lo señala la historiadora MétiS, Emma La Rocque "cuando los pueblos cambian, no necesariamente están perdiendo su identidad. Los pueblos son flexibles, adaptativos, creativos. La cultura es lo que une a los pueblos. Es parte del proceso de vivir y recrearSe". La RocqUe, Emma. "Conversation on MétiS Identity". *Praire Fire*. 7:1. Spring 1986.

40. Ibid. p. 102. Esta película de Christine Welsh ha inspirado, entre otros, a Heather Shillinglaw en su obra artística sobre la búsqueda de su identidad Métis. Teel, Gina. "Fims on Women inspired artist". Windspaper. July 19, 1993. p. 10.
41. Stewart, Randa. "Daughters of the Countrv four films on the lives of Métis Women". Canadian Dimensions. 20:1. March 1986. p. 42-43; "Native Wornen". Beyofld the Image. Montreal: NFB. 1986. p. 50-53; "NFB Production-social Studies". CM: A RevieWing Journal of Canadian MaterialS on Nativo People. 17:2. March 1989, p. 58-59.