

Université de Montréal

**Estereotipo, frontera y género.
Una lectura negociada de tres cintas de la India María**

par

Mariana Pineda-Dawe

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Études hispaniques

Décembre 2012

© Mariana Pineda-Dawe, 2012

Université de Montréal
Faculté d'études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:

Estereotipo, frontera y género.
Una lectura negociada de tres cintas de la India María

Présenté par:
Mariana Pineda-Dawe

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

James Cisneros, Directeur de recherche
Ana Belén Martín Sevillano, Membre du jury
Juan Carlos Godenzzi, Président rapporteur

Résumé

Jouée par María Elena Velasco depuis la fin des années 1960, *la India María* met en scène une indienne « authentique » qui, malgré son statut et ses limitations sociales, dénonce le traitement des institutions auxquelles elle est soumise : les systèmes politique, judiciaire, économique et religieux. Néanmoins, lors des premières projections des films sur le grand écran, la critique portait essentiellement sur les aspects superficiels et a réprouvé la façon dont les indiens et le Mexique étaient représentés, car jugée réactionnaire.

Au début des années 1990, des chercheurs ont commencé à étudier ses films en proposant une lecture « négociée » : ils s'intéressent à l'effet humoristique produit sur le public par sa performance et ses aventures, en même temps qu'ils reconnaissent l'ambiguïté du personnage et des narrations, tout en soulignant les discours ethnique et de classe. À travers l'analyse de *Tonta, tonta pero no tanto (Bête, bête, mais pas trop)* de Fernando Cortés (1972), *Ni de aquí ni de allá (Ni d'ici ni de là-bas)* de María Elena Velasco (1988), et *Sor Tequila (Sœur Tequila)* de Rogelio González (1977), mon mémoire contribue à cette lecture en étudiant trois sujets : le stéréotype cristallisé dans ce personnage, afin de démontrer comment celui-ci permet une critique de la société mexicaine ; les nouveaux enjeux culturels auxquels le système néolibéral affronte les autochtones ; et la transformation du masculin et du public à travers une construction alternative du féminin.

Mots-clés : Cinéma mexicain, India María, Culture populaire, Discours colonial, Stéréotype, Discours territorial, Pensée frontalière, Discours patriarcal

Abstract

Played by María Elena Velasco since the late 1960s, *La India María* brings to life an “authentic” indigenous woman who despite her social standing and limitations, denounces the treatment of institutions to which she’s subjected: the political, judicial, economic, and religious systems. However, since her first appearances in theaters, critics have focused more on superficial aspects of her performance, judging that indigenous peoples and Mexico were represented in a reactionary way.

Since the beginning of the 1990s, researchers have proposed a “negotiated” reading of her movies: they paid attention to the effects Velasco’s humorous performance and adventures had on her audience, but they also recognized the ambiguity of the character and storylines, all the while stressing the ethnic and class discourses. Through the analysis of *Tonta, tonta pero no tanto* (*Foolish, Foolish But Not so Much*) by Fernando Cortés (1972), *Ni de aquí ni de allá* (*Neither From Here nor From There*) by María Elena Velasco (1988), and *Sor Tequila* (*Sister Tequila*) by Rogelio González (1977), my thesis contributes to this reading by studying three subjects: the stereotype as represented by this character, in order to show how it criticizes Mexican society; the new cultural challenges that the Neoliberal system presents to indigenous peoples; and the transformation of masculine gender models and the public through an alternative construction of feminine gender models.

Key words: Mexican cinema, India María, Popular culture, Colonial discourse, Stereotype, Territorial discourse, Border Thinking, Patriarchal discourse

Resumen

Representada por María Elena Velasco desde finales de la década de 1960, *La India María* encarna una indígena “auténtica” que no obstante sus limitaciones y su posición social es capaz de denunciar el tratamiento de instituciones a las cuales está sometida: el sistema político, el judicial, el económico y el religioso. Sin embargo, desde su debut en la pantalla grande, la crítica se concentró esencialmente en los aspectos superficiales de su interpretación, juzgándola reaccionaria por la manera de representar a los indígenas y a México.

Desde comienzos de la década de 1990, algunos investigadores comenzaron a estudiar sus cintas proponiendo una lectura “negociada”: teniendo en cuenta los efectos cómicos que su interpretación y sus aventuras tenían sobre su audiencia, pero reconociendo la ambigüedad del personaje y de las narrativas, y considerando los discursos étnico y de clase. A través del análisis de *Tonta, tonta pero no tanto* de Fernando Cortés (1972), *Ni de aquí ni de allá* de María Elena Velasco (1988), y *Sor Tequila* de Rogelio González (1977), mi memoria contribuye a esta lectura con el estudio de tres temas: el estereotipo encarnado por la India María para demostrar que su uso critica a la sociedad mexicana; los desafíos culturales para los indígenas con la entrada del sistema neoliberal; y la transformación de lo masculino-público a través de una construcción alternativa de lo femenino.

Palabras clave: Cine mexicano, India María, Cultura popular, Discurso colonial, Estereotipo, Discurso territorial, Pensamiento fronterizo, Discurso patriarcal

Estereotipo, frontera y género.

Una lectura negociada de tres cintas de la India María

Índice

Introducción	1
La problemática.....	1
Orígenes en el teatro frívolo: el Peladito y la India.....	11
Estructura de la memoria.....	17
1. Tonta, tonta, pero no tanto: un personaje estereotipado que divierte y subvierte	20
1.1. <i>Colonialidad</i> , quinientos años más tarde.....	21
1.1.1. Resistencia contra el discurso colonial.....	25
1.2. Estereotipos, cuestionamiento y resistencia.....	28
1.3. Análisis de <i>Tonta, tonta, pero no tanto</i>	33
1.3.1. Prisión y escuela.....	36
1.3.2. Indigenismo y educación: Chenko y María.....	40
1.4. Subversión.....	45
2. Ni de aquí ni de allá y la doble frontera	47
2.1. Neoliberalismo y la transformación fronteriza.....	50
2.2. El pensamiento fronterizo.....	54
2.3. Visibilidad cultural y temores fronterizos.....	59
2.4. Análisis de <i>Ni de aquí ni de allá</i>	64
2.4.1. Modernización, la frontera económica y el <i>American dream</i>	66
2.4.2. ¿De aquí o de allá?.....	70
2.4.3. Pureza e invisibilidad.....	72
2.5. Indígena “mestiza,” nuevas miradas al presente.....	78
3. Sor Tequila: la mujer fronteriza y la “nueva” Iglesia	85
3.1. Anzaldúa y el Ser femenino.....	87
3.2. Lugar y espacio, estrategias y tácticas: pensar la cuestión femenina.....	95
3.3. Parresia en la “nueva” Iglesia.....	100
3.4. El cuerpo de la monja.....	104
3.4.1. La transformación de la Iglesia.....	105
Conclusiones	111
Obras citadas	115

En memoria de Manchi (1925-2012), mi inspiración para
esta tesina y gran admiradora de *la India María*

Introducción

La problemática

El personaje mazahua¹ que la comedianta María Elena Velasco ha interpretado desde finales de los años sesenta, La India María, fue fuertemente criticado desde su aparición al haber sido interpretado como un personaje reaccionario que denigraba la imagen del indígena y de México (Arizpe 25). Asimismo, a pesar de que María ha sido comparada en varias ocasiones con personajes icónicos mexicanos como Cantinflas (Huaco, “Indigenous” 145; Castro y Villalobos 204), Tin Tan y el Santo (D’Lugo 4), y que es conocida y aclamada no sólo en todo México sino en las comunidades mexicanas y chicanas en Estados Unidos (Huaco, “Indigenous” 143), existen muy pocos trabajos académicos que estudien el personaje, sus aspectos performativos subversivos y su complejidad.

Podríamos suponer que el rechazo hacia el personaje se debe a dos razones. Primero, consideramos que el personaje indígena femenino es víctima de rechazo por la figura de Malinalli Tenépatl (Malintzin o la Malinche), símbolo materno indígena del mexicano mestizo en el momento de la conquista. Los indígenas de películas producidas entre 1930-1980 eran siempre víctimas de la incomprensión y de la violencia ejercida por criollos, mestizos y otros indígenas; y también, como observa

¹ Este personaje alude a las mujeres de origen mazahua (Ixtlahuaca, Atlacomulco, Temascalcingo y, sobre todo, San Felipe del Progreso) que a partir de los años sesenta comenzaron a migrar en gran número a la Ciudad de México. Carecen de escolaridad, apenas hablan castellano, viven en pésimas condiciones de vivienda y alimentación, sostienen con la venta ambulante a sus familias... y su edad promedio oscila entre los 16 y 35 años” (Arizpe 8, 27). Una vez establecidas en la ciudad, “venden frutas, semillas o dulces [...] o [piden] limosna en avenidas céntricas y en las colonias de clase media o alta de la ciudad. Se les llama popularmente, ‘Marías’ o ‘Juanas’” (23).

Charles Ramírez-Berg, estos personajes eran muchas veces sacrificados² (*Cinema* 138). Interpretamos la necesidad de “castigar” a estos personajes como parte de la actitud que reproducimos como mestizos y como indígenas, pues la historia nos ha enseñado que Malinalli Tenépatl nos traicionó entregándose a los españoles — convirtiendo entonces en nuestro deber el deshacernos de ella, castigarla: “we police the Indian in us, brutalize and condemn her” (“perseguiamos al indio en nosotros, lo brutalizamos y lo condenamos”) (Anzaldúa 44)³.

Por otro lado, suponemos que el rechazo académico hacia el personaje se debe a la influencia de la crítica mexicana⁴ que, enfocada en sus aspectos superficiales, lo consideró una representación reaccionaria. Sin embargo, tal actitud no se limita a las películas de María, pues forma parte de un prejuicio más generalizado que tiene como consecuencia la negligencia hacia el estudio de la cultura popular por ser ésta una manera de dar voz a sectores marginados “[who] react against feelings of overwhelming disempowerment” (“que reaccionan contra sentimientos de impotencia”) (Huaco, “Indigenous” 144).

Proponemos entonces que la India María fue tachada de reaccionaria por tratarse de una representación que se sirve de elementos estereotípicos del indígena

² A veces muertos por causas naturales, otras asesinados por ser indígenas o por ser “culpables” de algo.

³ Todas las traducciones del inglés al español son mías salvo indicación contraria.

⁴ En “Popular Mexican Cinema and Undocumented Immigrants,” Maricruz Castro y José Villalobos hablan de la crítica periodística hacia la obra de Velasco y apuntan a la influencia que ésta ha tenido en la falta de interés por parte de académicos. Dicha negligencia se hace visible en libros de cine mexicano al mencionarse muy brevemente — o no mencionarse en lo absoluto — las películas que Velasco ha dirigido o las que ha protagonizado. Castro sugiere que tal actitud hacia sus películas surge de las divisiones que separan lo que se conoce como cine de “alta cultura” y “cine popular” y la inclinación de los críticos y académicos por la primera.

como su analfabetismo, su desconocimiento de los “modos civilizados⁵,” su mal español y su resistencia a ceder a los modelos occidentales de consumo⁶. Argumentaremos, al contrario, que en realidad el personaje pone en tela de juicio la continua interpretación de estos rasgos como razones para juzgar sus saberes y su capacidad de acción en términos de una inferioridad natural.

La recepción de algunos críticos de cine, como la de Ezequiel Barriga, demuestra que a pesar de su enorme éxito⁷, para algunos

there is nothing more racist and classist than a movie by Miss Velasco [...] That which is authentically Indian is vilified and debased on a sacrificial altar of dubious humor, and the Indians themselves are presented as stupid or mentally retarded individuals who deserve our mockery and laughter (citado en Rohter 2).

no hay nada más racista y clasista que una película de Velasco [...] Todo lo auténticamente indígena es deshonrado y rebajado en un altar de sacrificios de humor turbio; y a los indígenas se les presenta como individuos estúpidos y retrasados que merecen que nos burlemos y riamos de ellos.

Con respecto a estas críticas, Velasco aseguraba que estaban fuera de tono con la realidad y que tergiversaban sus intenciones: reconocer la dignidad y la decencia de los indígenas mexicanos, pues a pesar de su analfabetismo, María demuestra ser muy inteligente, así como los indígenas (idem). De ahí que podamos asegurar que si bien algunos de los elementos de los que se sirve el personaje parecieran ser reaccionarios

⁵ Es decir, que sus modos son evaluados de acuerdo a parámetros occidentales que determinan quién tiene y quién carece de civilización. Como veremos en el Capítulo 1, Guillermo Bonfil hace una crítica a estos parámetros que descalifican lo indígena por basarse en una idea de “civilización” que, por definición, inferioriza lo mesoamericano.

⁶ Este aspecto cambia cuando, como se verá en el segundo capítulo, al incursionar en el sistema económico neoliberal, María acepta consumir ciertas mercancías que le facilitarán la entrada al nuevo sistema en el terreno de lo agrícola — lo cual es un mecanismo de resistencia en tanto que se *adapta* a algo externo mientras que busca mantener su lazo con la tierra.

⁷ *Ni de aquí ni de allá* (1988), por ejemplo, fue la película de mayor venta en taquillas nacionales (Castro y Villalobos 197).

por ser estereotípicos, un espectador que conoce o comparte las diferencias culturales y los valores de María es capaz de *ver más allá*⁸.

Nuestra primera aproximación al personaje considera que el estereotipo constituye un tipo de identificación de origen colonial que es necesario analizar para comprender la persistencia de una imagen del indígena como primitivo, retrasado y degenerado⁹. Es a través del uso de rasgos estereotípicos y de situaciones donde María ocupa una posición desfavorecida (Mora 162), donde personajes claramente reproductores de un discurso colonial se empeñan en dominarla, explotarla o exterminarla, como se pone en evidencia que el mismo uso del estereotipo se puede usar para cuestionar tal discurso. Si bien es cierto que la complejidad del personaje hace difícil la tarea de estudiarlo de forma integral — pues ha hecho apariciones en teatro¹⁰, en televisión¹¹, en cine, en comerciales, en grabaciones informativas y como

⁸ Michael Ornelas propone que cuando quien se presenta con una imagen estereotipada puede reconocer que se trata de un estereotipo es, por ende, capaz de comprender su construcción y su función, rellenando así los huecos con su saber, lo cual, en palabras de Ramírez Berg, constituye su “antídoto” (citado en “Categorizing” 23).

⁹ A pesar de que nuestro estudio derive de esta aproximación, es pertinente hacer mención de la dimensión cómica del personaje y de los efectos liberadores y subversivos que éste y sus películas tienen sobre su audiencia. El estudio sobre la cultura popular y la risa que hace Mijail Bajtín, aunque contextualizado en la Edad Media y el Renacimiento, es útil para pensar el carácter ambivalente de nuestro personaje. La ambivalencia, como señala Bajtín, característica de la cultura popular y de la risa es central a su argumento pues, señala, si bien los momentos de liberación no erradican los de opresión, sí permiten que exista una verdad no oficial, liberadora, inclusiva y democrática donde las jerarquías se ven invertidas y la cultura oficial suspendida temporalmente (17). En este sentido, la India María y sus cintas constituyen un espacio para que el pueblo escape de la verdad oficial, interrumpa los discursos represivos y participe en una verdad que presenta a una mujer indígena que ejerce su voluntad llegando incluso a obtener poder.

¹⁰ La primera aparición del personaje tuvo lugar hacia finales de la década de 1960 en el teatro Blanquita de la Ciudad de México.

¹¹ De la misma manera, las apariciones del personaje durante los setenta en el programa de Televisa *Siempre en domingo*, en el cual mostraba una fascinación con el presentador, Raúl Velasco, así como en *Papá soltero* en los noventa y, más recientemente, en *La familia Peluche* (ambos de la misma televisora), nos muestran un personaje distinto del que encontramos en las películas. Es posible que la razón por la cual la esencia del personaje

cantante haciendo *covers* musicales — este trabajo sólo se enfoca en su aparición en cine.

Nuestra hipótesis general es que a pesar de que el personaje se sirva de elementos que parecieran reforzar discursos tanto coloniales como patriarcales, sus características representativas, así como las narrativas, en realidad nos proveen con elementos ambiguos que si bien hacen posible que se dé esta interpretación, también cuestionan las instituciones en las que están fundadas sus prácticas represivas.

Nuestro objetivo general es presentar *Tonta, tonta pero no tanto* de Fernando Cortés (1972), *Ni de aquí ni de allá* de María Elena Velasco (1988), y *Sor Tequila* de Rogelio A. González Jr. (1977), poniendo énfasis en las críticas que en éstas se hacen de las prácticas discriminatorias que continúan teniendo lugar en discursos oficiales mexicanos, tanto en el sector laico como en el religioso. De esta manera, buscamos participar en la “lectura negociada” propuesta por Seraina Rohrer.

Rohrer, quien se basa en el estudio semiótico de Stuart Hall, propone que para participar en esta lectura es tener en cuenta la comicidad, las características representativas, las narrativas y sus contextos; así como la posición de clase, étnica y de género del personaje (64). Para Hall, para participar de esta lectura el lector/espectador acepta ciertas construcciones hegemónicas pero también dota al texto de un sentido subjetivo que inevitablemente conecta con su propia experiencia. Si bien la lectura negociada se compone de elementos que parecieran contradecirse, ésta nos ayudará a guiar nuestro estudio a lo largo de los tres capítulos ya que ésta también se resiste a la fijeza (Garner 568-69, 571-72).

varíe enormemente en televisión es que éste está sometido a aspectos que no pretenden sacar a la luz injusticias u obstáculos que enfrentan las comunidades indígenas, sino entretener en base a temas sin contenido social.

Nuestros objetivos específicos son analizar la representación del indígena y de la mujer en tres películas de La India María para determinar cómo cuestiona el discurso colonial, el territorial y el patriarcal, y de qué manera estos cuestionamientos sirven para repensar la integración de las comunidades indígenas a las dinámicas socioeconómicas, y el de la mujer a las dinámicas religiosas, en este caso.

Para contextualizar nuestro estudio, será necesario tener en cuenta las imágenes de indígenas en el cine mexicano. Entre las décadas de 1940 y 1980 tuvo lugar una copiosa producción de cintas con personajes o contextos indígenas cuya temática general era la muerte o el sacrificio del indígena: en *María Candelaria* (1943 dir. Emilio Fernández) y en *Tizoc (Amor indio)* (1956 dir. Ismael Rodríguez), la muerte del indígena es consecuencia de su encuentro con el hombre y la mujer blancos, respectivamente. A pesar de diferir la naturaleza de ambas relaciones, se refuerzan varios lugares comunes: el papel del europeo en la dura realidad de las comunidades indígenas y en la injusticia que enfrentan a diario, la complicidad del indígena en la instauración de un sistema colonial así como la necesidad de castigar a alguien por los errores del pasado y la fascinación por lo europeo (tanto dentro como fuera de las cintas).

Carmen Huaco señala que los papeles indígenas que interpretaban las actrices de tipo europeo, como Dolores del Río, en películas como la aclamada *María Candelaria* (1943 dir. Emilio Fernández), eran

an expression of the neo-indigenism of Mexican national culture, which was influenced in part by the agrarian reform of president Lázaro Cárdenas (1934-1940), and the treatise on indigenism expounded by José Vasconcelos and others (“Indigenous” 145-46).

una expresión del neo-indigenismo de la cultura nacional mexicana, influenciada en parte por la reforma agraria del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), del tratado sobre el indigenismo expuesto por Vasconcelos, entre otros.

Aurelio de los Reyes observa que la industria cinematográfica mexicana de la post-revolución estaba preocupada por presentar una imagen femenina indígena “idealizada” que fuera socialmente aceptable, comercialmente rentable y que le hablara a la clase dominante (citado en Huaco, “Indigenous” 146). Por otra parte, la India María posibilita, a través de su aspecto físico — aunque mestiza, su apariencia está muy cercana a la indígena —, el reconocimiento de una mayor parte de la sociedad (Huaco, “Indigenous” 145).

A comienzos de los setenta, el presidente Luis Echeverría retomaría las ideas cardenistas que proponían la “*mexicanización* del indio” (énfasis añadido) (Ramírez-Berg, *Cinema* 141). Estas ideas constituyen una postura que aboga, por un lado, por el reconocimiento de la importancia de *integrar* las culturas mesoamericanas en la formación del México moderno, y por otro, por la necesidad de una aculturación que posibilite la occidentalización del indígena — lo cual impide la continuidad de una tradición cultural propia que ha hecho posible la supervivencia de las comunidades mesoamericanas.

Como Ramírez-Berg señala, existen distintos aspectos socio-culturales que es necesario tener en cuenta al hablar del “cine de indígenas”¹²: primero, a pesar de que la gran mayoría del pueblo mexicano se constituye de mestizos e indígenas, existe una clara influencia por la “fascinación” con lo criollo/blanco/europeo (*Cinema* 137)

¹² Ramírez-Berg se refiere a estas películas como “Indian films,” lo cual no implica la producción a cargo de indígenas, ni éstos como su audiencia pretendida — se trata solamente de un nombre que engloba tanto los temas como los personajes.

por ser los criollos mexicanos el grupo dominante; segundo, la historia ha presentado el status del indígena como una consecuencia de su “aferramiento” cultural¹³ y como algo que los grupos dominantes deben resolver a su propio modo. Y finalmente, la ausencia de actores indígenas¹⁴ o mestizos en este cine que, conflictivamente, viste a actores criollos como indígenas y nos muestra una imagen que, aunque pretendidamente indígena, se mantiene anclada al ideal europeo (138).

El sacrificio era en algunas cintas el castigo y sufrimiento de uno para salvar de la injusticia a otros. En *Ánimas Trujano (El hombre importante)* (1961 dir. Ismael Rodríguez), el castigo del personaje por un crimen que no comete termina pareciéndonos algo justo, una consecuencia razonable para salvar a su pueblo, pero también por presentársenos como un personaje egoísta e irresponsable. El sacrificio, o la erradicación del indígena, también se presentaba como crucial para la prosperidad del grupo dominante. En *Llovizna* (1977 dir. Sergio Olhovich), un hombre criollo desconfiado y temeroso de los indígenas, mata a tres de ellos, indefensos y con ánimo de ayudarlo. El protagonista resuelve que es más importante su vida y su familia — “superioridad” que confirma el desinterés de la policía por encontrar al asesino.

Existen también películas donde se toman temas indígenas pero que se sirven de personajes primarios mestizos o blancos, teniendo lo indígena simplemente como contexto donde situar la trama. Entre algunas de estas películas que abordan los temas de paternalismo hacia los indígenas tenemos *La mujer que yo perdí* (1949 dir.

¹³ Este aferramiento, en tanto que mecanismo de resistencia, posibilita la continuidad lingüística, cultural y religiosa de las comunidades indígenas.

¹⁴ Los papeles de indígenas, cuando éstos comenzaban a hacer aparición, eran papeles de relleno y como servidumbre, generalmente (Ramírez-Berg, *Cinema*138).

Roberto Rodríguez) y *Tarahumara* (1964 dir. Luis Alcoriza). *La mujer* es la historia de un revolucionario, interpretado por Pedro Infante, que lucha por los derechos de los indígenas y que pierde a su amante indígena en medio de la lucha. En *Tarahumara*, Raúl, un antropólogo que se interesa en ayudar a los indígenas de la Sierra Norte de Chihuahua, intenta acabar con las injusticias del caciquismo al que los indígenas están sometidos. Los caciques del pueblo, al ver amenazado su sistema, asesinan a Raúl y los indígenas vuelven a quedar “desprotegidos.”

Carlos Monsiváis propone que más que ir a soñar al cine, “se iba a aprender” (citado en Martín 180). La idea de que el pueblo aprendía las dinámicas sociales, se resignaba con su posición y adquiría un nacionalismo que legitimaba la estructura social es clave para comprender el cine popular como un producto ambiguo que si bien permitía al pueblo reconocerse en la pantalla, dándole un lugar propio, también lo apaciguaba: “al cine se iba ‘a ser mexicano’,” a aprender un nacionalismo “bajo” (irresponsable, borracho, etc.), y a aprender nuevas costumbres, a *modernizarse* (181).

Desde la década de 1960, el cine lejos ya de la época cuya efervescencia política y social se buscaba apaciguar, deja de ser en términos de construcción de un pueblo y de una identidad. Carl J. Mora propone que en esta década se da el derrumbe de un cine nacional al caer en el comercialismo y en un patrocinio mínimo por parte del Estado. Parte de estas nuevas tendencias tenían que ver con la producción por parte de jóvenes de izquierda, a quienes la derecha tachó de procomunistas (116), lo cual disminuyó considerablemente el apoyo a cineastas.

Por otra parte, el cine popular y comercial floreció solamente como

entretenimiento, pues al ya no estar en medio de ambientes políticos (oficialmente) frágiles, el cine debía enfocarse en entregar al público nada más que diversión. La tarea de los jóvenes cineastas se concentró entonces en luchar por un cine que mostrara fielmente la vida social y política de México, oponiéndose así a lo que consideraban ser su enemigo artístico: el cine comercial (111).

El cine de la India María, a pesar de entrar en la categoría comercial y de que, como ha admitido Velasco en varias entrevistas, tenga como objetivo entretener, también se sirve de elementos sutiles que ponen el dedo en el renglón de muchos de los problemas políticos y sociales en México. Asumir que el cine de Velasco, por ser estéticamente pobre y comercialmente rentable, se compone de cintas completamente vacías es ignorar que este cine es ambiguo: por un lado muestra a su público aspectos de la vida diaria de una mujer indígena en distintos contextos contemporáneos, educa a la audiencia con respecto a los problemas y retos que el personaje encuentra (Velasco en D'Lugo 14), y da presencia a los grupos que éste representa; por otro lado, puede representar un espacio para la exaltación de posiciones de clase y étnicas dentro del grupo dominante (Monsiváis en Valenzuela, "Símbolos" 191).

Asimismo, a pesar de que se trate de películas de tramas simples, este trabajo toma en cuenta que es necesario considerar la recepción positiva que han tenido las películas de la India María en los sectores populares y entre mujeres indígenas y mestizas (Arizpe 25; Huaco, "Indigenous" 145, 153) y entre indocumentados y chicanos en Estados Unidos (Rohrer en Márquez), ya que si bien es cierto que sus películas pretenden hacer reír y entretener — como la actriz misma ha dicho en varias ocasiones (Huaco, "Indigenous" 153; Rohrer 54; Castro 196) —, también hacen una

crítica¹⁵ a los sistemas autoritarios, al eje colonial en el cual descansa el México contemporáneo, al mexicano que se quiere descendiente del indígena¹⁶ pero que reproduce un discurso colonial, a los sistemas económicos que continúan explotando a los sectores más vulnerables, y a las instituciones religiosas que reproducen discursos patriarcales que circunscriben a la mujer a un modelo creado por el hombre.

Orígenes en el teatro frívolo: el Peladito y la India

A pesar de que Carlos Monsiváis celebre el papel de Mario Moreno como Cantinflas desde sus comienzos en las carpas¹⁷ hasta el final de su primer periodo¹⁸, éste desapruaba a la India María por sus orígenes en el teatro frívolo pues, asegura, se trata de un humor originalmente racista (en Valenzuela, “Símbolos” 190). Sin embargo, los orígenes de las carpas en el teatro frívolo anuncian que lo representado también tiene dimensiones a veces conflictivas que, no obstante, ponen de relieve problemas ampliamente descuidados.

A pesar de reprobar el origen racista de este teatro, Monsiváis asegura que en las carpas el único criterio es pasar un buen rato y que, por lo tanto, “los espectáculos no son *buenos* o *malos*, sino arte-a-la-medida-del-bolsillo.” En las carpas, a pesar de tratarse en algunas ocasiones temas políticos o sexuales (el albur), “no hay ‘mal

¹⁵ Carol D’Lugo señala que a través de su papel como la India María, Velasco “feels that... she is doing her part to sensitize the public, to teach them to show more respect for the indigenous” (“siente que hace su parte sensibilizando al público, enseñándole a respetar al indígena”) (14).

¹⁶ La idea de una “raza cósmica” (José Vasconcelos) que proponía lo mestizo como superior a las razas que lo componían por tomar de cada una de ellas lo mejor, creó un lugar común de reconocimiento para los mestizos mexicanos sin por ello exaltar la herencia indígena, sino que “equiparó” su importancia al resto mientras que, por otra parte, exaltaba solamente cualidades culturales originarias de Occidente.

¹⁷ “Sitios que mezclan el circo con el teatro frívolo” (Monsiváis, “Instituciones” 77).

¹⁸ Comienzos de la década de 1950.

gusto’,” sino “lujos de la intimidad, y la certeza de que cualquier forma de fracaso es regocijante” (“Instituciones” 82).

Pareciera que Monsiváis reprueba los distintos intentos de la India María por compartir los retos que los indígenas y las mujeres encuentran en distintos contextos del México contemporáneo por no ser “un producto de la observación de las migraciones y de las indias” (citado en Valenzuela, “Símbolos” 190). La descalificación del personaje — aunque éste sí sea producto de observaciones de conflictos sociales, y aunque Velasco ponga en escena situaciones cómicas y/o matizadas de éstos —, nos fuerza a pensar, por lo tanto, la interpretación de Monsiváis como otra dimensión del “problema indígena,”¹⁹ pues si bien el humor de las carpas y del teatro frívolo busca risas a costa de sujetos marginales, se vuelve problemático cuando la característica principal del personaje es el ser indígena.

Con respecto al carácter ambiguo del teatro frívolo, Yolanda Argudín señala que las imitaciones que desembocan en burla hacen que surja una “paradoja inevitable”:

La diversión brota con gran frecuencia de la burla inclemente del payo²⁰, del rancharo, del inmigrante que festeja desde las butacas su caricaturización, o la impiadosa y festiva mitificación de los marginales: la borrachita creada por Lupes Rivas Cacho o el peladito, el paria urbano de Mario Moreno Cantinflas (85).

Asimismo, Susan E. Bryan observa que la importancia del teatro frívolo reside en que éste se presentó como un teatro para el pueblo que fusionaba un espacio cultural

¹⁹ “The ‘Indian problem’ is the governing metaphor for an entire nation. In the movies and in Mexican life, it remains the open wound... that bleeds when touched” (“el ‘problema indígena’ es la metáfora que gobierna una nación entera. En las películas y en la vida en México, sigue siendo una herida abierta [...] que sangra cuando es tocada”) (Ramírez-Berg, *Cinema* 156).

²⁰ Campesino.

destinado a las clases pudientes y dominantes (“teatro culto y europeizado”), con un espectáculo popular que adaptaba el “teatro culto” a los gustos y a las necesidades de las clases populares, pasando así a ocupar un lugar importante en la vida del trabajador en su tiempo libre. La “degeneración” del teatro, o la transformación de formas cultas en otras *aptas* para el pueblo, posibilitó que este género se sirviera de temas sexuales (“el teatro pertenecía [a los hombres] y a las prostitutas”) y festivos, volviéndose más incluyente conforme evolucionaba (130-41).

Bryan señala que el teatro frívolo gozaba de tolerancia por parte de las autoridades por tratar temas frívolos (carentes de contenidos sustanciales) y sexuales, oponiéndose así a los temas del teatro obrero que buscaba instruir a los trabajadores (139-41). Desde el Porfiriato hasta el estallido de la Revolución, Bryan observa un dejo de libertad en tanto que el obrero y el artesano pueden, gracias a la existencia de un género chico, cruzar una frontera socio-cultural hacia un espacio que anteriormente estaba designado a las clases poderosas (161).

Tras el fin de la Revolución, el teatro frívolo continuaría siendo el espacio para las clases populares, expandiendo sus temas y sus “personajes.” Según señala Argudín, éste se compone de

dos espectáculos: uno en el escenario donde se vierten los comentarios de la actualidad y se crean y aparecen los tipos populares (el indio ladino, el rancharo, la sirvienta, el gendarme); otro, el público que agradece, insulta y conmina a actores y actrices, fuerza a una réplica, obliga a los cambios interminables en la representación, acosa con proyectiles y ‘leperadas’ (la primera exhibición nacional de habla del ‘pelado,’ del idioma de las clases populares) (82, 84).

Al mismo tiempo, Argudín sintetiza la importancia del teatro frívolo señalando sus características liberadoras, pues se trata de “parodias que [...] inciden en una realidad y a su modo precario la elaboran” (84). De este modo, la

ambivalencia de la caricaturización de personajes como el indio y el pelado viene inevitablemente acompañada de la posibilidad de interpretarlos como personajes y referentes producto de las relaciones sociales pero que, no obstante sus límites, aspiran a un lugar propio. Es, por ende, necesario tener en mente la ambivalencia tanto de la cultura popular, como de los personajes y sus representaciones, pues ante la democratización y la liberación que protagonizan, se hace evidente que más que reforzar el status quo, lo cuestionan y proponen realidades alternativas.

En una entrevista con Larry Rohter realizada hacia finales de los ochentas, Lourdes Arizpe aseguró que la India María ya había tomado el lugar de Cantinflas “as the major comic figure in Mexico” (“como la figura cómica de mayor importancia en México”) (2). Igualmente, más allá de ocupar el lugar de un cómico de la talla de Cantinflas, la India María se establece como el nuevo personaje marginal de protesta.

Según Monsiváis, la prensa dedicada a la crítica de las cintas de Cantinflas, proponía que este último “es igual a Chaplin, no tanto por sus cualidades histriónicas como por la raíz de [ambos] personajes: idénticos el desafío social, la poesía, la arrebatada pasión romántica de los desposeídos. El Vagabundo y el Peladito” (“Instituciones” 95). Al mismo tiempo, Rohrer compara a la India María con Chaplin, siguiendo un modelo similar al de Monsiváis:

[María] is similar to Charlie Chaplin’s Tramp... they both are minority or marginal characters within society, suffering from social and economic discrimination. Through her burlesque performance and the constant fight with physical laws, she protests against being dominated and therefore becomes a symbol of resistance (57).

[María] es un personaje similar al Vagabundo de Charlie Chaplin... ambos son personajes minoritarios o marginados dentro de la sociedad y sufren de discriminación tanto social como económica. A través de su representación burlesca y de su constante lucha contra las leyes físicas, protesta contra la

dominación que se ejerce sobre ella, convirtiéndose así en un símbolo de resistencia.

Para Jeffrey M. Pilcher, Cantinflas es un personaje que en su manera de hablar, de vestir y en sus actitudes, era capaz de subvertir estructuras: “social hierarchies, speech patterns, ethnic identities, and masculine forms of behavior all crumbled before his chaotic humor, to be reformulated in new revolutionary ways” (“jerarquías sociales, patrones de habla, identidades étnicas y formas de conducta masculinas se venían abajo delante de su humor caótico para ser así reformuladas en nuevos modos revolucionarios”) (xviii).

Cantinflas, a pesar de sus rasgos estereotipados — su pobreza, sus ropas gastadas y “mal puestas,” y su habla ininteligible o *cantinfleo*²¹ — es un tanto menos conflictivo al no recurrir a categorías que, como hemos dicho anteriormente, tocan un nervio más sensible para el mexicano que el de la división de clases: la etnicidad y la herencia indígenas. A pesar de que María también enfatiza los límites que la sociedad le impone para, a su manera, transgredirlos, los críticos se enfocaron en presentar y criticar solamente lo superficial del personaje sin prestar atención al apoderamiento que tiene lugar.

Lo anterior nos lleva a proponer dos puntos que debemos considerar al mirar nuestro personaje bajo la luz del cine cómico.

1. Así como Cantinflas, con quien las clases populares se identificaban y a quien admiraban por su capacidad de retar lo establecido, “[María] is a naive and poor person who always comes out on top of everybody else. But she is a much more general figure who, as her popularity grows, has come to represent

²¹ A este respecto, Huaco asegura que María “carece de la habilidad de manejar el lenguaje florido y redundante de un artista como él” (“Representación” 170).

all Indians, women, peasants and migrants” (“María es una persona ingenua y pobre que siempre triunfa por encima de los demás. Pero es una figura mucho más general pues, conforme su popularidad ha ido creciendo, ha llegado a representar a todos los indígenas, mujeres, campesinos y migrantes”) (Arizpe citada en Rohter 2).

2. La representación de comunidades marginales es, por lo tanto, clave, pues si como Carmen Huaco señala, Cantinflas “proveía a algunos grupos marginados de la sociedad la oportunidad de identificarse con la representación de aquel astuto pelado que por un momento sobresalía por encima de su restrictiva condición social” (“Representación” 169), María también provee una imagen familiar en la cual, como mujeres indígenas y mestizas podemos identificarnos (“Indigenous” 145) y, a través de ella, participar en el cuestionamiento de discursos coloniales y patriarcales.

En una entrevista realizada por Arizpe a mujeres mazahuas, se deja en claro la aceptación por parte del grupo indígena al que representa pues, aseguran, se “identifican plenamente con [María]”; y “las llena de satisfacción el que su forma de vida y personalidad cultural se exhiban en películas [...] y que sean tan populares” (25). Para Arizpe, quien se dedicó ampliamente al estudio de la comunidad mazahua en la ciudad de México, María es una mazahua auténtica, y en la medida en que se interprete como un personaje denigrante, los críticos se ponen en evidencia al mostrar que defienden “la vieja mentalidad colonialista” (ídem). Segundo, al igual que Cantinflas, María

utiliza su inteligencia y triunfa sobre la sociedad patriarcal blanca y mestiza que la explota. Por ello la espectadora indígena/mestiza, al identificarse con el

personaje [...] tiene la oportunidad, gracias a la fantasía, de colocarse temporalmente en posición de poder.” (Huaco “Representación” 170)

Quisiéramos sugerir que más allá de la cualidad indígena del personaje y de lo delicado del tema, el humor de ambos personajes, al originarse en el mismo ambiente, tiene alcances similares y, sin embargo, recepciones diferentes. Mientras que Cantinflas, quien se servía del humor propio de las clases populares (Galera 101), logró una recepción positiva tanto dentro de grupos marginales como dominantes; el humor del que se sirve la India María no puede ser bien recibido en los estratos de la sociedad que carecen de referentes para comprenderlo y — como lo demuestra la crítica — es juzgado bajo parámetros inadecuados, quedando así descalificado y ridiculizado.

Arizpe sugiere entonces que si bien los grupos subalternos se ríen *con* ella, las clases dominantes se ríen *de* ella (en Rohter 2). Sin embargo, como señala Argudín, el humor inspirado en sujetos marginales no puede sino ser ambivalente, pues para sus referentes sociales permite reconocimiento, liberación y disfrute, y para quienes consideran lo representado como inferior constituye “una manera de enfatizar [su] superioridad” (Monsiváis citado en Valenzuela, “Símbolos” 191).

Estructura de la memoria

Este trabajo se encuentra dividido en tres capítulos. En el capítulo uno abordaremos la primera película de la India María, *Tonta, tonta, pero no tanto* (1972 dir. Fernando Cortés), e identificaremos las características estereotípicas del personaje para posteriormente determinar de qué manera cuestiona el discurso colonial. El capítulo se irá desarrollado de lo general a lo específico, comenzando con

la continua organización colonial del poder, como propone Aníbal Quijano, y poniéndola en diálogo con el análisis antropológico de Guillermo Bonfil Batalla, quien analiza los discursos coloniales contemporáneos en base a los cuales se “justifican” la discriminación y la marginación de las comunidades y las culturas indígenas en México. Posteriormente, nos enfocaremos en el estereotipo, estrategia del discurso colonial por excelencia, basándonos en el estudio que hace Homi K. Bhabha para, en la última parte, analizar la primera cinta del personaje argumentando que el uso del estereotipo es, en este caso, un cuestionamiento del discurso colonial y no una manera de reforzarlo.

En el capítulo dos analizaremos *Ni de aquí ni de allá* (1987, dir. María Elena Velasco), cinta que muestra la situación de muchos campesinos e indígenas quienes, en medio de una economía neoliberal, se ven forzados a migrar a Estados Unidos. En nuestro análisis, prestaremos atención a la frontera y a la cultura que ahí tiene lugar para plantearnos los retos epistemológicos e interpretativos que surgen en este espacio. Para considerar los aspectos epistemológicos de las fronteras nos referiremos al concepto de *pensamiento fronterizo*, propuesto por Walter Mignolo, para argumentar que si bien María transforma su pensamiento para sobrevivir en este espacio, se ve vulnerada al continuar siendo interpretada dentro de una lógica territorial. Posteriormente, veremos cómo en el plano cultural también es mal interpretada y vulnerada; el estudio antropológico de Renato Rosaldo analiza los retos de estar *entre culturas* o de poseer una cultura fronteriza, y de continuar estando sujeto a interpretaciones dicotómicas. Por último, analizaremos esta cinta sirviéndonos de los elementos teóricos enunciados para proponer que María, como

indígena-mestiza, es capaz de moverse entre una cultura y otra y de adaptarse con facilidad a las condiciones que se le presentan, pero cuya prosperidad social y económica depende de la ruptura con el pensamiento territorial de los grupos a los que está sometida.

En el capítulo tres analizaremos la dimensión femenina del personaje para abordar cuestiones relevantes al género construido por María en *Sor Tequila*. Como veremos en el análisis de esta cinta, el cuerpo de María y su género, aunque circunscritos al plano del orden patriarcal, logran debilitar dicha institución al utilizar herramientas a su alcance y al extender discursos dicotómicos. Dentro del marco teórico, partiremos de lo que Gloria Anzaldúa llama el “género fronterizo.” Como propone la autora, éste se nutre de discursos que en el pensamiento dicotómico se quieren opuestos, pero que al conjugarlos permiten a la mujer recoger los fragmentos en que su ser ha sido dividido por el discurso patriarcal. Posteriormente, para poder analizar las acciones de María dentro del orden eclesiástico, en el cual su lucha toma fuerza, nos serviremos del estudio de lo cotidiano que hace Michel de Certeau, puesto en diálogo con sus conexiones con el pensamiento feminista, como propone Lois McNay. Igualmente, consideraremos el espacio eclesiástico como refugio y resistencia que si bien es cuestionado por María, también es utilizado con el fin de transformar la Iglesia a su favor. Finalmente, analizaremos esta cinta tomando en cuenta los aspectos teóricos en torno al género y al poder estratégico para argumentar que la adquisición de un lugar propio y la transformación de instituciones opresoras (en este caso, de la Iglesia) son posibles a través de una construcción de lo femenino en términos específicos a las necesidades de la mujer.

1. *Tonta, tonta, pero no tanto*: un personaje estereotipado que divierte y subvierte

Tonta, tonta, pero no tanto (1972) sería la primera de una serie de dieciséis películas que van desde 1972 hasta 2012. En ésta, María se nos presenta como un personaje a primera vista torpe, pero complejo y de una inteligencia diferente. Las situaciones cómicas a las cuales se enfrenta surgen del choque de sus saberes y costumbres rurales con los discursos que reproducen los sujetos de la urbe, quienes continúan marginando a los indígenas y ejerciendo un poder autoritario sobre ellos a pesar de que la ciudad sea un espacio donde todos y todo se mezcla.

Nuestro marco teórico se irá desarrollado de lo general a lo específico, comenzando con la continuidad de la organización del poder en base a la diferencia colonial, como propone Aníbal Quijano, y poniéndola en diálogo con el análisis antropológico de Guillermo Bonfil, quien analiza los discursos coloniales del México contemporáneo y propone tres procesos de resistencia que han hecho posible que las comunidades indígenas luchen contra estos discursos. Una vez presentadas las ideas generales en torno a la *colonialidad*, nos enfocaremos en los estereotipos que, como propone Homi K. Bhabha, son la estrategia del discurso colonial por excelencia pero que, no obstante su origen, pueden servir como una herramienta para cuestionar tal discurso.

En un segundo lugar, prestando atención a las características estereotípicas del personaje, argumentaremos que en el caso de la India María, el uso del estereotipo es un cuestionamiento hacia el discurso colonial y los diferentes sistemas que, en su organización, imponen condiciones a sujetos marginales para participar en ellos,

justificando así modos de dominación autoritarios y represivos.

1.1. *Colonialidad, quinientos años más tarde*

Para Aníbal Quijano, el poder colonial (o la “colonialidad del poder”), construido en base a la diferencia racial durante la época colonial, organizó el mundo entonces, y continúa administrándolo hasta ahora (533). De esta manera, las relaciones sociales que descansaron originalmente en este tipo de dominación, produjeron “historical social identities — Indians²², blacks, mestizos — and redefined others” (“identidades sociales históricas en América — indígenas, negros, mestizos — y redefinió otras”) (534), convirtiendo el origen racial en el elemento en base al cual se divide y clasifica a la sociedad (primero local y posteriormente global). Así, la idea misma de etnicidad “was a way of granting legitimacy to the relations of domination imposed by the conquest” (“fue una manera de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista”) (534).

Para completar la legitimación de estas relaciones, a las comunidades colonizadas se les extirpó lo válido y rico de sus culturas y sus epistemologías; y se les prohibió la producción intelectual, dejándolas así estancadas (541) — atribuyendo, posteriormente, esta posición inferior a su origen racial. Asimismo, a través de la esclavitud y de la evangelización, el cuerpo indígena fue configurado en

²² Dado el origen colonial de las categorías “indio” e “indígena,” existe en México un debate entre quienes proponen derrumbarlas para poder descolonizar el pensamiento, y entre quienes consideran que el problema ya no yace en la mera existencia de estos conceptos, sino en que nuestro pensamiento los continúe considerando inferiores. Así, lo que estos últimos sugieren es, en lugar de derrumbarlas, re-dignificarlas (“El racismo en México”). El nombre del personaje (la India María), como Huaco ha observado, contrapone indio/criollo al ser María el nombre de la virgen europea (“Indigenous” 144-45). A este respecto, quisiéramos agregar que desde el nombre del personaje, se nos invita a redefinir las categorías coloniales y a tener en mente el origen de esta “identidad” para comprender mejor sus supuestas carencias.

sus conductas, sus actitudes y sus síntomas como *objeto* predecible y fijo, esperando de él sumisión, obediencia y silencio.

Dentro del discurso colonial mexicano²³ existe una imagen estereotipada del indígena poco transformada desde la Colonia, pues es en base a su “inferioridad” natural que se le considera un sujeto carente de civilización (esta última entendida como saberes europeos). Para asegurar que esta imagen del indígena continúe siendo vigente — así como en la época colonial, cuanto más blanco y menos indígena se era, más posibilidades de participar en las dinámicas (536) —, en el México contemporáneo se divide a la sociedad y se administra el poder de la misma manera, imposibilitando la participación activa²⁴ de indígenas y reproduciendo un modelo de pensamiento que los mantiene en la parte más baja de la pirámide social.

De la misma manera que durante la Colonia “[the colonized] were naturally obliged to work for the profit of their owners” (“los colonizados eran naturalmente obligados a trabajar para el beneficio de sus dueños”) (539), en el México contemporáneo se margina a los indígenas recién llegados a la ciudad a trabajar, algunas veces proveyéndoles alojamiento, pero generalmente sin remuneración. Al ir de la exterminación a la explotación laboral, señala Quijano, los indígenas eran utilizados como sirvientes desechables, es decir, eran puestos a trabajar al servicio de los colonizadores hasta morir (536, 538-39).

Aunque la esclavitud haya sido formalmente abolida durante el siglo XIX, *Tonta, tonta, pero no tanto* nos sugiere que al indígena se le sigue utilizando como

²³ Entendido como una mirada europea de las especificidades tanto mesoamericanas como mestizas.

²⁴ Nos referimos aquí a la condenación y a la represión que sufren las comunidades al exigir participación social y autonomía política.

trabajador desechable pues María nunca recibe compensación en sus diversos trabajos. Al contrario, esta cinta nos muestra un México que, a pesar de ser una nación “independiente,” reproduce un sistema colonial que gira sobre las relaciones laborales urbanas entre criollos e indígenas y entre algunos mestizos e indígenas. La prima de María, Eufemia (“civilizada”) es el contrapunto del personaje, pues es aceptada en la urbe porque está alineada con quienes desprecian la *indianidad* de María y, sobre todo, es asalariada. En este contexto, la resistencia de María a no ser exterminada funciona tanto en contra de quienes la persiguen porque posee información valiosa, como en contra de quienes la buscan para obtener servicios gratuitos por tratarse de una indígena sobre quien poseen, “naturalmente,” poder.

Para Quijano, el problema del Estado-Nación moderno en Latinoamérica está relacionado con la colonialidad del poder pues al no poder existir puntos comunes entre la minoría dominante y los indígenas (o mestizos sometidos a sistemas que se desarrollan en su desventaja), tampoco puede existir cohesión nacional (564-566). El problema del Estado-Nación moderno, por lo tanto, se corresponde con el “problema indígena” en el sentido de estar planteada la nación con miras a los mismos intereses de las burguesías europeas y, por ende, continuamente dependientes del ideal occidental (566) dejando al indígena fuera de los proyectos nacionales — o condicionándolo a formar parte de ellos en términos que no corresponden con la cosmovisión propia:

[The ‘independent’] new states could not be considered nations unless it could be admitted that the small minority of colonizers in control were genuinely nationally representative of the entire colonized population. The societies founded in colonial domination of American blacks, Indians, and mestizos could not be considered nations, much less democratic. This situation presents an apparent paradox: independent states of colonial societies. The paradox is only partial and superficial, however, when we observe more carefully the social

interests of the dominant groups in those colonial societies and their independent states (565).

Los nuevos Estados [independientes] no podían ser considerados naciones al menos que se pudiera admitir que la minoría de colonizadores en el poder fueran genuinamente representativos de la población colonizada entera. Las sociedades fundadas en la dominación colonial de negros americanos, indígenas y mestizos no pueden ser consideradas naciones, ni mucho menos democráticas. Esta situación presenta una paradoja aparente: Estados independientes de sociedades coloniales. Sin embargo, esta paradoja es solamente parcial y superficial cuando observamos con mayor detenimiento los intereses sociales de los grupos dominantes en dichas sociedades coloniales y sus Estados independientes.

La instauración de una noción de historia que ponía a Europa como el “punto culminante,” dejó a las civilizaciones mesoamericanas en el pasado y consideró que el camino a seguir para salir de su estado de inferioridad culminaba en la idea de sociedad moderna europea (540-53). En su afán por convertir a México en un país occidental, los diversos proyectos de tinte populista han reciclado discursos que buscan, como objetivo único, cumplir con esta meta: “mexicanizar al indio” a partir de su sustitución. Esta mirada que impide ver en las comunidades mesoamericanas una civilización igualmente válida e importante impide también al mestizo ver en sí mismo la posibilidad de rescatar su cultura y su etnicidad.

Como respuesta a las políticas indigenistas que buscaban “mexicanizar al indio” a través de una aculturación basada en enseñanzas y valores occidentales, en las películas de María existe un cuestionamiento y resistencia a éstas. Las resistencias de María no son, por lo tanto, reaccionarias, sino congruentes con su cosmovisión, pues de ceder a las políticas de aculturación para formar parte de la Nación occidental la valoración de su especificidad tendría lugar a través de modelos donde ella y su cultura no existen más que en términos negativos.

El deseo de María por ser reconocida como sujeto portador de saberes que,

aunque diferentes, pueden ser utilizados en lugar de, o conjugados con, saberes y modos de origen occidental, la convierte en portadora de un ideal de integración y de progreso que no puede calificarse en base a paradigmas meramente occidentales. Al mismo tiempo, su resistencia y sus acciones abren un diálogo donde retomar la democratización en el México contemporáneo. Su resistencia nos muestra, por ende, que se resiste tanto a ser cambiada, explotada o exterminada, como a continuar siendo interpretada desde lugares donde sólo existe en términos negativos.

1.1.1. Resistencia contra el discurso colonial

Dado que el poder autoritario ejercido sobre el personaje se basa en su origen “naturalmente inferior,” su resistencia a ser aculturada es conflictiva, sobre todo porque una vez imbuida en el espacio urbano que exhorta a sus habitantes a asimilarse en términos específicos, su visibilidad asegura problemas. Sin embargo, a través de esta resistencia a ser aculturada y de la constante comprobación de su astucia y superioridad moral, María es protagonista de una lucha incesante por ser reconocida como sujeto capaz de acción. A través de su resistencia, propone la ruptura con un modo de identificación colonial que justifique tales formas de dominación, pero también un proyecto diferente que la incluya sin ponerle como objetivo llegar al punto culminante de dejar de ser indígena — pues dentro de los ideales mexicanos contemporáneos, lo indígena [es] “cosa del pasado” y romper con el pasado²⁵ se considera una “obligación patriótica” (Bonfil, *México* 153-54).

²⁵ En encuestas recientes todavía se pueden observar los efectos de hacer circular las bases del discurso colonial como verdades. Por ejemplo, mientras que gran parte de los encuestados admite que existe discriminación (racial) contra los indígenas, una tercera parte de los

Guillermo Bonfil señala que en lucha del indígena por sobrevivir y por romper con la mirada — que él denomina “la *ceguera*” — colonialista se basa en objetivos que buscan demostrar que no hace falta sustituir sino transformar la realidad (*México* 108-09). Y para que tal transformación tenga lugar debe existir un diálogo donde, de manera similar a la iniciativa de María en *Tonta, tonta, pero no tanto*, y la de los “agentes de cambio,” la sociedad nacional se comprometa a aceptar otros modos de vida como válidos y rompa con nociones de civilización que buscan eliminar diferencias que continúan siendo juzgadas e interpretadas desde lugares donde, al no tener cabida, son descalificadas y, por ende, se pretende exterminarlas.

Bonfil plantea el “problema indígena” a partir de la existencia de un México profundo y otro imaginario. Por un lado, el profundo se refiere a “la persistencia de la civilización mesoamericana que encarna hoy en pueblos definidos (los llamados comúnmente grupos indígenas), pero que se expresa también en otros ámbitos mayoritarios de la sociedad nacional.” Por otro lado, el imaginario está compuesto por “quienes pretenden encauzar al país en el proyecto de la civilización occidental [...] excluyente y negador de la civilización mesoamericana” (*México* 9-10).

El México imaginario, que ve a través de “la mirada del colonizador, ignora la ancestral mirada profunda del indio para ver y entender esta tierra, como ignora su experiencia y su memoria” (30). De ahí que, como Quijano señala, cuando nos miramos al espejo, lo hacemos desde una perspectiva eurocéntrica que nos permite ver solamente una imagen “parcial y distorsionada” y que, a pesar de su falta de fidelidad, hemos aceptado como propia, lo cual nos impide identificarnos, identificar

encuestados considera que para que el indígena progrese, debe de dejar de ser (o parecer) indígena (“El racismo en México”).

nuestros verdaderos problemas y, por ende, solucionarlos (556). Asimismo, tal reflejo ha servido para oscurecer la realidad que personificamos los mestizos, y en esa imposibilidad de reconocernos en el espejo como parte de un presente indígena, obstaculizamos la posibilidad de reconciliar ambas civilizaciones para concebir un proyecto que se nutra, realmente, de ambas, y no que se sirva de los elementos culturales de una, mientras que dentro de los diversos proyectos nacionales que la otra ha llevado a cabo, se haga de la primera un “símbolo de atraso y obstáculo a vencer” (*México* 11).

Bonfil propone procesos a través de los cuales se mantiene la memoria de los grupos indígenas, y que posibilitan un cierto grado de autonomía con respecto del exterior. Conciente de una interpretación estereotipada de su cultura, María ejerce los tres tipos de resistencia propuestos por Bonfil: conservatismo, apropiación e innovación. El conservatismo es el rasgo más visible en María y el que más problemas le crea: su deseo de mantener los elementos de su cultura no encaja en el ideal de progreso occidental, sin embargo, al pensarlo como una constante histórica, es claro que en este proceso está la clave de la continuidad y la supervivencia de las comunidades indígenas. En este proceso también encontramos como parte esencial la toma de decisiones propias (*México* 194-95), esto es, a pesar de la constante presión que viene desde fuera de la comunidad para ceder el paso a modos ajenos de ver el mundo y de verse a sí mismo — aceptando entonces la supuesta inferioridad y dando lugar a la aculturación —, se opta por mantener la interpretación propia.

La apropiación es un proceso ambiguo pues aparenta ser sometimiento; el más claro ejemplo de este proceso es la religión católica mexicana (195-97). ¿Por qué, si

se trata de una religión impuesta durante la colonia, se puede pensar en la apropiación como un proceso de resistencia? No obstante la aparente contradicción de este mecanismo de resistencia²⁶, la religiosidad popular, más que algo ajeno, es una religiosidad “modificada [...] que sigue siendo la propia” (ídem) y que contiene elementos mesoamericanos que van desde deidades hasta costumbres festivas.

Finalmente, la innovación funciona un poco a manera de adaptación pero va mano a mano con la necesidad de sobreponerse y de sobrevivir nuevos modos de dominación. Así, las comunidades indígenas utilizan elementos propios y se adueñan de otros externos para ajustarse a esos nuevos modos (198). Estos tres procesos, si bien explican la manera en la cual las culturas indígenas han logrado mantener elementos originales a su modo de vida, demuestran que existe un desencuentro en la propia idea de progreso pues estas culturas, a pesar de los innumerables obstáculos impuestos, continúan desarrollándose, produciendo saber, y en sus propios términos, adaptándose a un país que prefiere eliminarlas a abrir un diálogo teniendo en cuenta sus especificidades y sus necesidades.

1.2. Estereotipos, cuestionamiento y resistencia

En las cintas de la India María se hace uso de diversos aspectos estereotípicos para redefinirlos a través de una representación ambigua. Encontramos, por ejemplo, que María habla español con un acento mazahua fuerte y que muchas veces no comprende lo que se le dice, interpretándolo en otro sentido, a veces de tipo sexual, a

²⁶ Para Bonfil y Gloria Anzaldúa, la virgen morena es el equivalente de Tonantzin o Cuatlalopeuh, la buena madre y la madre tierra, respectivamente. De esta manera, la Virgen de Guadalupe, figura central del catolicismo mexicano, se convierte en la madre que protege y en símbolo de resistencia (Anzaldúa 49-50).

veces como un inocente juego de palabras.

Otro aspecto de identificación estereotípico son las ropas propias de la mujer mazahua:²⁷ nuestro personaje casi siempre²⁸ usa este atuendo y aunque en varias ocasiones se le recomiende cambiarlo — para pasar desapercibida o para ser más como los otros y menos como ella —, lo guarda porque al deshacerse de él perdería parte importante de su identidad mazahua²⁹. Y, finalmente, como elemento clave de la identificación de María, tenemos su apariencia física.

Volvamos a Dolores del Río como María Candelaria, cuya apariencia física probaba la existencia de una máscara criolla que cubría lo indígena y, sin embargo, era llamada “raza pura”³⁰. Del otro lado, María Elena Velasco, en tanto que mestiza, posee una apariencia indígena (complexión, color de piel y rasgos fisonómicos) que la ayuda a establecerse como una imagen familiar para mujeres indígenas y mestizas (Huaco, “Indigenous” 145), al tiempo que rompe con fantasías de *lo* indígena como propiedad de los grupos dominantes.

Ahora bien, antes de señalar la manera en que nuestro personaje se sirve de características estereotípicas para cuestionar el discurso colonial, será necesario detenernos en los estereotipos, su función y su construcción. Para Homi K. Bhabha,

²⁷ “Blusa de charmé o satín de colores brillantes, muy corta y confeccionada con alforzas; enredo — lienzo que se envuelve a manera de falda — blanco o azul oscuro sostenido por una faja gruesa” (Arizpe 27).

²⁸ Decimos “casi” porque en algunos momentos — como en *Las delicias del poder* — María recibe un *makeover* para parecerse más a la mujer a la que está suplantando: inicialmente es forzada a usar otra vestimenta (incluyendo tacones) pero termina por imponer su deseo y vuelve a su vestido y a sus huaraches dejándose solamente una peluca bajo la cual esconde sus trenzas. Existen otros momentos en los que cambia algún elemento en su atuendo pero esto es siempre temporal y nunca compromete su integridad cultural.

²⁹ Arizpe señala que “dicha identidad no implica sólo una serie de manifestaciones externas, como son la indumentaria y el uso de la lengua indígena” pues “comparten también una visión del mundo, una serie de valores y costumbres que las hace distintas” (20).

³⁰ El pintor que marca el destino cruel de María Candelaria, al hablar de ella, pone énfasis en la pureza de su origen.

los estereotipos son las estrategias discursivas del discurso colonial por excelencia. Éstos sirven como un modelo de identificación anclado en un saber estereotipado. Es a través de lo que Bhabha llama *fijeza* (*fixity*) que se otorga a los sujetos estereotipados, en este caso, los indígenas, una identificación basada en una imagen de la cual ya se conoce todo porque ésta se mantiene, como el concepto lo dice, fija. Así, lo que ya se sabe, o lo que ya se conoce, es interpretado como características degeneradas por ser contrarias a lo que el grupo dominante hace circular como lo “puro” o lo “normal” (18).

Bhabha sugiere que para comprender la productividad e identificar los límites del poder colonial es fundamental construir su *régimen de ‘verdad’*³¹, lo cual permite, tras la identificación de los límites, “a transgression of these [...] from the space of that otherness” (“transgresión de éstos desde el espacio de esa otredad”) (19). Así, es a través del establecimiento de la identidad estereotipada del indígena como “verdad” y la fijeza de esta imagen identitaria degenerada, que se justifica un castigo infundado sometiendo al sujeto a un poder que, en base al régimen de verdad, está justificado y no puede ser cuestionado sino cuestionando esa “verdad.”

El discurso colonial, señala Bhabha, “is crucial to the binding of a range of differences and discriminations that inform the discursive and political practices of

³¹ Para Foucault, quien propone este concepto en *Knowledge/Power*, “each society has its own regime of truth, its ‘general politics’ of truth: that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned [...]” (“cada sociedad tiene su propio régimen de verdad, sus ‘políticas generales’ de verdad: esto es, los tipos de discurso que acepta y hace funcionar como verdad; los mecanismos e instancias que nos permiten distinguir lo verdadero de lo falso, el medio por el cual cada uno es sancionado.”) (“Truth” 131). Por su parte, Bhabha enfatiza la relación entre el discurso, el estereotipo y el poder colonial, éste último asegurado por un régimen de verdad depositado en el discurso.

racial and cultural hierarchisation” (“es crucial para la imposición de una gama de diferencias y discriminaciones que informan las prácticas discursivas y políticas de jerarquización racial y cultural”) (19). De ahí que al divulgar este discurso una imagen degenerada del indígena, asegure su posición marginada y discriminada dentro de la sociedad: María, de acuerdo a la interpretación estereotipada, es tonta e inferior, de ahí que al romper con el esquema que la define como tal — y que aseguraría la organización social que la pone en la parte más baja de la pirámide —, se le castigue para hacer de su cuerpo uno que asegure la repetición de ese esquema y, para la autoridad, la única manera de lograrlo es encerrándola en prisión.

El discurso colonial, en tanto que aparato de poder, debe reconocer que los sujetos, los “otros,” son diferentes, pero en el reconocimiento de esta diferencia está también su desaprobación (23). Es decir, se reconoce que, en este caso, los indígenas son diferentes, pero esta diferencia, por ser degenerada, está condenada a una interpretación en términos estereotípicos — generalmente, ideas de inferioridad ancladas al color de la piel y a las especificidades culturales. Así, el estereotipo y su lugar en el discurso colonial están ligados a la diferencia, pues si bien la divulga como inaceptable, también se sirve de ésta para ejercer poder (ídem).

Como Bhabha señala, tanto el poder como el discurso colonial son poseídos por ambos, el colonizador y el colonizado (25), esto es, las relaciones que de este poder y discurso surgen son impuestas por el colonizador pero, finalmente, reproducidas y sostenidas por ambas partes. Este aspecto del discurso colonial asegura la continua marginación de indígenas, y convierte la aculturación en una vía de “ruptura” con el estereotipo que reitera la “degeneración” del indígena, pues al ser

desaprobado, surge la identificación de la blancura como el ideal a través del desconocimiento del color y de la etnicidad propios (28).

Las “creencias múltiples” (“multiple beliefs”) están también conectadas con las representaciones/interpretaciones estereotípicas. Bhabha ejemplifica esta multiplicidad contradictoria con el negro, quien *es*

both savage (cannibal) and yet the most obedient and dignified of servants (the bearer of food); he is the embodiment of rampant sexuality and yet innocent as a child; he is mystical, primitive, simple-minded and yet the most worldly and accomplished liar, and manipulator of social forces (34).

tanto salvaje (caníbal) como el más obediente y digno entre los sirvientes (el portador de la comida); es la encarnación de una sexualidad rampante pero inocente como un niño; es místico, primitivo, ingenuo pero también el mentiroso consumado, el más mundano, un manipulador de las fuerzas sociales.

En el caso del indígena, existen creencias múltiples similares. Su “inferioridad” cultural, por ejemplo, se contradice con el *rescate* de lo valioso que en ella exista para su occidentalización y su nacionalización. Asimismo, el indígena es quien trabaja la tierra, pero también es un perezoso que desprecia el progreso; es inocente como un niño, pero malo y traicionero; es salvaje porque “carece” de civilización, pero también el/la cuidador(a) y educador(a) de niños de mayor demanda en las casas criollas y mestizas burguesas.

Las creencias múltiples, o el problema/cuestión indígena tal y como lo plantea Ramírez-Berg, están enraizadas en el dilema del mexicano mestizo, quien se identifica como descendiente del indígena pero que, al mismo tiempo, evalúa la cultura y el progreso de este último a través de los ojos del colonizador. Asumiendo tales creencias, los mestizos (y la idea misma de mestizaje) se sobreponen al peligro inminente de ser identificados como inferiores.

Rohrer propone una manera de solucionar las creencias múltiples con las que como espectadores nos encontramos al consumir una cinta de la India María: la autora asegura, primero, que dado el énfasis que en éstas se pone constantemente es imposible no identificar las características estereotipadas del personaje; sin embargo, propone que María no es el único personaje estereotipado, “rather, all the characters are reduced to oversimplified topoi such as ‘the dumb policeman,’ the corrupt bureaucrat,’ ‘the sleazy priest’” (“más bien, todos los personajes están reducidos a tipos simplificados como ‘el policía tonto,’ ‘el burócrata corrupto,’ ‘el sacerdote inmoral’”) (56), etcétera. De esta manera, tras la identificación de María como estereotipo, podemos participar de la mentalidad colonialista y catalogar al personaje de reaccionario; o podemos participar en las lecturas negociadas identificando dichos rasgos, y poniendo en diálogo las características de nuestro personaje con las del resto de sujetos estereotipados y con sus contextos políticos y sociales.

1.3. Análisis de *Tonta, tonta, pero no tanto*

En esta cinta, María migra a la Ciudad de México porque en su pueblo ya no hay trabajo y porque, tras el éxito de Eufemia (su prima) en este espacio, María y sus padres ven en su marcha la posibilidad de mejorar sus condiciones de vida. Aunque encuentra trabajo casi inmediatamente, María debe enfrentarse con un espacio que la rechaza por su aspecto, su manera de hablar y su manera de abordar las situaciones que se le presentan. Reacia a ser aculturada, María debe enfrentarse a una serie de desafortunados eventos, tanto como víctima de algunos crímenes como sospechosa (por su aspecto) de otros, solo para terminar siendo devuelta a su pueblo con las manos vacías.

María anula, a lo largo de la película, su supuesta estupidez — que es la característica estereotípica principal con la que se juega —, haciendo constante mención de ella, pero demostrando que su astucia y sus saberes rurales son igualmente válidos para resolver misterios y crímenes. La voluntad de mantenerse reconocible visiblemente y fiel a su *indianidad* — a pesar del rechazo, el peligro y la discriminación de la que es objeto —, es lo que la ayuda a sobrevivir en un ambiente hostil que prefiere deshacerse de ella a incorporarla a las dinámicas sociales. Así, la frustración de sus antagonistas surge al ver en ella el rechazo de una identidad que, según sus saberes estereotipados, haría posible un tipo de dominación autoritaria sobre ella, su exterminación o, en búsqueda de complicidad, un lavado de cerebro que permita que María se reconozca como “naturalmente” inferior para así dar lugar a su aculturación y, eventualmente, a su asimilación.

Es importante señalar que María, mujer e indígena, no aspira a tener el lugar del hombre blanco sino un lugar propio, construido por ella misma, donde se le permita formar parte de la sociedad nacional, ejercer los mismos derechos y ser ciudadana protegida; pero también un lugar que la acepte como mujer indígena con valores, costumbres, tradiciones, modos de expresión y saberes propios. Carol D'Lugo señala que a pesar de las numerosas posibilidades que se le presentan de aculturarse “in order to be integrated into the patriarchy and to adopt aspects of whiteness, [she] rejects both and instead confronts authority on her own terms” (“para integrarse al patriarcado y de blanquearse, María rechaza ambos para así confrontar la autoridad en sus propios términos”) (5). María no sólo se sabe diferente, ella se quiere diferente porque comprende que uniformizarse no le permitirá mantener *su* identidad,

que ella no acepta como inferior ni como degenerada.

Desde el título de la película, sabemos que se desarrollará la imagen de María como “tonta, pero no tanto.” Mientras que se acepta constantemente como “tonta” dentro de una sociedad que valora como “inteligente” el saber leer y escribir y la aceptación de lo occidental como lo único valioso, niega ser completamente “tonta” al saberse astuta y portadora de saberes mesoamericanos igualmente valiosos. Al referirse a sí misma como *burra* y *tonta* — incluso viene del pueblo San José de los Burros —, demuestra que conoce el discurso en el cual se fundan las prácticas racistas y discriminatorias, y reconoce la necesidad de cambiar la situación en el campo — en este caso, en materia de educación — para sentar las bases de un diálogo que permita al indígena formar parte de la sociedad y reconfigurar su imagen y, a la larga, la sociedad nacional para que ésta deje de ser, como Natalio Hernández la ha definido, mestiza y con un camino paralelo y asimétrico al del pueblo indígena (102).

Del mismo modo en que María verbaliza su “estupidez,” sus padres hacen hincapié en la suya para apuntar las contradicciones de las políticas indigenistas tanto de Lázaro Cárdenas como de Luis Echeverría: María y sus padres representan dos generaciones que a pesar de pertenecer al grupo que ambas agendas políticas pretendían favorecer, personifican la falta de implementación de los programas educativos que prometieron cada uno en su momento, su selectividad geográfica, o su incompatibilidad con las verdaderas necesidades educativas de las comunidades indígenas. Asimismo, la falta de educación de María va de la mano con una razón que “justifica” su encarcelamiento ya que su carencia a este respecto sostiene la “verdad”

que adjudica su posición marginal a la falta de compromiso a ser parte de la sociedad nacional, enfatizando así *su* voluntad de estar fuera de la norma — y castigándola como si estuviera fuera de la ley.

1.3.1. Prisión y escuela

El primer encuentro de María con la policía tiene lugar cuando intenta cruzar la calle y en su desconocimiento de las normas de tránsito, se lanza aunque los autos no se detengan. Un policía de tránsito, al cual María confunde con un cartero, la guía para cruzar y le ofrece su ayuda al verla confundida y temerosa. María le cuenta que le han robado su dinero y ha perdido la dirección de su prima Eufemia, él le aconseja ir a la estación de policías y presentar una denuncia, a lo que María le responde: “¿Usted me vio cara de mensa? ¿Yo meterme a la policía para que después no me dejen salir? ¡No! Pues sí soy tonta pero no tanto... [Me vayan a encerrar] por las dudas.” María sabe, sin haber sido aprehendida antes — y como espectadores suponemos que a través de historias que se cuentan en su pueblo —, que la policía encierra indígenas sin tener razones, “por las dudas,” para tenerlos siempre vigilados y asegurar que no se salgan de la casilla — en este caso, la celda y la imagen estereotipada —, que se les otorga.

En su camino al mercado, donde tiene planeado vender sus naranjas con algún comerciante, encuentra un lugar en la calle donde las “Marías postizas”³² venden fruta y al unirse a la venta, como bien lo había predicho, llega la policía aunque no esté cometiendo ningún delito — haciéndonos recordar que ella, como víctima de un

³² Mujeres que se sirven de la indumentaria mazahua para vender fruta pero que no pueden imitar en detalle el uso específico de las ropas (Arizpe 28).

verdadero crimen, no puede hacer nada al respecto. María escapa de ir a prisión porque, como D'Lugo explica, el personaje “usa una forma de *literalización* descontextualizada, tomando una palabra o frase y empleándola con otro sentido” (7). Así, cuando el oficial de la policía le pide a María que se suba a la julia³³, María se sube al coche de Julia Escandón de León, Condesa del Valle — esta descontextualización, más que crearle un problema, le ayuda a evadir la (in)justicia.

Refugiada en el asiento trasero del coche de la Condesa, reservado generalmente para un pasajero con una posición jerárquica favorecida, el oficial es incapaz de percibir su *indianidad*. Desde ese mismo espacio, María es capaz de cuestionar su autoridad y le hace saber que no reconoce la ley como bienhechora sino como una ley que castiga al que intenta sobrevivir en la ciudad “vendiendo para comer.”

Tras su largo primer día en la ciudad y al no encontrar un lugar donde pasar la noche, María decide dormir en un parque, pero la policía nuevamente aparece de la nada, siempre vigilante de lo que ella hace, pero no de lo que es víctima. El oficial la amenaza con encerrarla en prisión por dormir en el parque, el crimen: vagancia — opuesta a la productividad que caracteriza la ciudad como lugar de progreso. Al mostrarse entusiasmada por poder dormir en un lugar cerrado, el oficial cambia de parecer y habiendo aprendido la ilegalidad de “vender para comer,” María saca sus naranjas y se la lleva presa.

Ya en la cárcel, María se encuentra rodeada de prostitutas, imagen que critica a la autoridad por encerrar a la mujer cuyo único recurso para integrarse al flujo

³³ Patrulla de policías.

laboral es vender ya sea su cuerpo o su fruta en la calle. Por un lado, se busca re-habilitar a la mujer para mantenerla sumisa e improductiva y acentuar su ya bien clara desventaja, y por otro, castiga a las “Marías,” verdaderas o postizas, para asegurar la vigencia del estereotipo.

María es puesta en libertad después de unas cuantas horas y es reunida con su prima, Eufemia, quien ya le ha conseguido trabajo en la casa de la condesa (Julia). Paralela a la llegada de María está la de Lucy, la sobrina de la condesa, y su novio, quienes planean robar las joyas de la tía. Tanto ellos como los sirvientes tienen el mismo plan, y ambos bandos utilizan la llegada de María para llevarlo a cabo pues con una indígena en la casa, en caso de ser descubiertos, tienen a quién culpar. Tal suposición de su parte deja entrever que han aprendido que los indígenas pueden ser encarcelados por cualquier razón y que raramente son reconocidos como ciudadanos con garantías civiles. Están, pues, protegidos por la ley ante su crimen pues saben que la culpa le será otorgada a María simplemente por estar fuera de la norma mestiza y criolla-urbana.

Como es de esperarse, cuando la Condesa se da cuenta de que sus joyas han desaparecido, la policía culpa a María. Al verse acorralada por el inspector Crecencio Torrijo para que confiese, ella pone la condición de hacerlo en televisión, el único lugar desde donde puede hablar y ser creída, pero también el lugar desde el cual se comprueba su existencia. Podríamos afirmar que la televisión representa no sólo el espacio que le permite a María hacerse “visible” a todos en la ciudad, sino que la deja hablar y decir lo que quiera — aludiendo a lo popular y a su papel en la sociedad.

María es, nuevamente, acechada por la policía cuando en la clínica, su nuevo

trabajo, encuentra dos veces el supuesto cadáver del Dr. Villegas — revelándose un momento de creencias múltiples. Los cadáveres fueron plantados para que María apareciera como testigo — resultando en dos posibilidades: ser acusada de matar, esconder y quemar el cuerpo del doctor, tratándose entonces de una indígena cuya inteligencia queda comprobada en la complejidad del crimen (es, entonces, inteligente pero mala); o descartar que haya cometido el crimen, comprobándose la imposibilidad que ella sea la mente maestra detrás de un crimen tan elaborado (es, entonces, honesta pero tonta).

María tiene la teoría de que hay algo sospechoso en la muerte del doctor pero por tratarse de una “indígena tonta,” es inmediatamente desechada como testigo que pudiera guiar la investigación — y al no darle credibilidad a sus sospechas, nuevamente se obvia la posibilidad de que María posea un saber válido. Su etnicidad *dicta* que no debería cuestionar lo que encontró, sino aceptar la muerte del doctor como un hecho, por lo cual todos deciden ignorarla. Aunque la policía rechaza sus sospechas, su insistencia hace que abran una investigación de la cual es, obviamente, excluida por su falta de saberes y de instrucción policíacos — aunque su intuición y saberes mesoamericanos pudieran ser útiles a la investigación.

María, aunque amenazada con ser nuevamente encarcelada si continúa indagando el crimen, toma la iniciativa de resolver el misterio por su cuenta, cuestionando así tanto los métodos de la policía como las características que le quieren obligar a mantener para facilitar las relaciones de poder. Su iniciativa, como es de esperarse, es interpretada como un reto a la autoridad, lo cual crea un conflicto para la policía al ver en ella una amenaza para sus métodos de investigación, para su

reputación y para su sistema de control.

1.3.2. Indigenismo y educación: Chencho y María

María es capaz de comprender que su identidad estereotipada facilita las relaciones de poder, lo cual le permite jugar con ella para confundir a sus antagonistas. En su pueblo, tanto ella como sus padres están subordinados a un terrateniente — que no se ve pero cuya presencia se puede sentir en la estructura del pueblo — y a la Iglesia. La presencia en el pueblo de sujetos educados, blancos y mestizos, el analfabetismo y la falta de trabajo del indígena, pudieran ser interpretados como la falta de interés del indígena de integrarse en la sociedad nacional. Sin embargo, la supuesta negligencia forma parte de la “verdad” que el Estado hace circular y que, en la sociedad urbana o “civilizada,” es reproducida para mantener en funcionamiento el sistema judicial en contra de los indígenas.

Según Hernández, “con frecuencia se tiene una imagen estereotipada de [los indígenas] como tontos e ignorantes,” lo cual deja entrever “que en el subconsciente de la sociedad mexicana se mantienen vivos los juicios y prejuicios de la colonia que justificaron la discriminación, la evangelización y la explotación de los pueblos [indígenas]” (102). Hernández señala acertadamente que la falta de interés por comprender e integrar a los indígenas contemporáneos está ligada a la repetición de un discurso colonial que dicta *su* identidad como tontos (analfabetismo) e inferiores (racialmente). Esta cuestión ha formado parte de las preocupaciones de la mayoría de los gobiernos federales — al menos en sus campañas y en sus discursos políticos —, y se ha intentado en varias ocasiones tomar medidas para lograr un diálogo entre el centro y la periferia, cayendo, por lo general, en contradicciones.

Si bien es cierto que la Revolución fue originalmente concebida como un movimiento que otorgaría poder a los campesinos e indígenas, al haberse visto corrompida y, finalmente, “concebida dentro del cauce de la civilización occidental” (*México* 101), nuevamente hizo del indígena un problema que había que *solucionar* para poder llevar a cabo los cambios prometidos tras la llamada “victoria revolucionaria.” Así, el indigenismo “trató de *incorporar al indio desindianizándolo*, haciéndolo perder su especificidad cultural e histórica” (énfasis añadido) (171).

El inspector de policías, Crecencio Torrijo, es también, como Eufemia y como María, originario de San José de los Burros. Sin embargo, tanto él como Eufemia ocultan su *indianidad* alineándose con el grupo dominante. Chencho, como María lo llama, ante la negación de sus raíces muestra la contrariedad en la que cae el indígena al encontrarse con la oportunidad de ser incluido como ciudadano solamente si hace a un lado sus costumbres y si se compromete a guardar fidelidad al aparato estatal a través del desconocimiento de sus paisanos como sujetos merecedores de libertad y de justicia. Este conflicto saca a la luz las condiciones ante las cuales se impone el *derecho* al control legítimo: si han de permanecer indígenas, se debe aceptar como normal el trato y el poder ejercidos en base a la interpretación estereotipada; si quieren integrarse, han de reproducir ellos mismos el discurso que originalmente pretende mantenerlos marginados o encerrados y bajo constante supervisión en la prisión.

Chencho es la personificación de las políticas contradictorias estatales de inclusión del indígena a las nuevas dinámicas, donde se le condiciona a aculturarse y a reconocer a los otros indígenas como inferiores. Según señala Guillermo de la Peña,

si bien muchos de los benefactores de los programas indigenistas regresaban a sus pueblos después de pasar por sistemas educativos que pretendían dotarlos de saberes que pudieran llevar y utilizar para mejorar las condiciones de vida en el campo, “numerosos alumnos de los internados utilizaron su educación formal para desplazarse a la ciudad y comenzar una nueva vida, lejos de sus raíces indias” (120). Para Bonfil los programas indigenistas eran aún más complejos, pues convertían a los llamados “agentes de cambio” en “agentes de desindianización” pues, “tras la experiencia traumante [sic] del ‘lavado de cerebro’ con el que aprendían a renegar de sí mismos y a despreciar la cultura de los suyos” regresaban a sus pueblos para “redimir al indio haciéndolo desaparecer” (*México* 208-09).

Torrijo, cuyo español ya no es como el de María, y que parece ya no entender mazahua, viste y se comporta como los demás personajes asimilados: es un sujeto uniformizado y, como tal, pretende mantener a María fija para poder ejercer un poder autoritario sobre ella. Cuando María le hace saber su teoría del misterio del Dr. Villegas, Chenchó lo ve como si retara su saber de inspector, a lo que él responde burlándose de ella: “Sí, ahora resulta que vas a saber más que yo, ¿verdad? Seguramente eres hasta detective.” María, habiendo comprendido la imposibilidad de lidiar con alguien que no sólo la niega como sujeto capaz de palabra y de acción, sino que se niega como indígena él mismo, acude nuevamente a la televisión.

Es claro que María no busca ninguna recompensa monetaria, pero sabe que de comprobarse su hipótesis, podrá demostrar que no es ni tonta ni inferior, como ellos la creen y quieren, lo cual debería abrir paso a la negociación de identidades construidas, originalmente, como opuestas. María realiza entonces su propia

investigación y comprueba que su teoría es cierta. Su astucia hace que el criminal se vea acorralado en el aeropuerto al intentar huir del país, pero la lentitud e ineptitud de la policía — pues María no puede aprehenderlo — facilitan su huída. Tal desliz no lo interpretan como propio, sino que nuevamente le atribuyen la culpa a María.

El criminal, refugiado en casa de una de sus cómplices, comparte su frustración no sólo por haber sido descubierto sino porque tal descubrimiento fuera obra de una “desgraciada india huarachuda.” La única explicación que el trío de criminales puede dar a la astucia de María es que en realidad no es indígena, sino que “bajo ese aspecto de indita bajada del cerro hay un agente de la policía.” Tal actitud demuestra que María confunde a sus enemigos manteniendo su *indianidad* visible y negándose a propagar lo que se esperaría del estereotipo. Si, al contrario, María fuera como ellos creen, hubieran tenido éxito en su crimen o, llegados a este punto, sería posible la rápida y fácil “eliminación de la india.”

Torrijo termina por amenazar a María y le da dos opciones: irse presa (por obstinarse a investigar el caso) o regresar a San José de los Burros. María, a pesar de la inmensa tristeza que la invade al tener que regresar a donde no hay trabajo, opta por lo segundo. Ya de vuelta en San José, participa en una carrera de burros ganando el primer lugar con su burro y mejor amigo, Filemón. Cuando está recibiendo su premio llegan Chenchó y Paco Malgesto, el conductor de televisión, para darle un premio monetario en recompensa por sus aportes a la investigación. Con el dinero que le dan, María planea construir la primera escuela del pueblo para así cambiar el nombre del pueblo a “San José,” sin “de los burros” — sugiriéndonos que después de pasar por la escuela esta parte del estereotipo perderá su vigencia.

La última escena nos muestra un salón de clase donde todos son adultos, revelándonos la voluntad de los habitantes del pueblo, sin importar su edad, para aprender a leer y a escribir. Sin embargo, la misma escena hace que la pregunta surja: si los indígenas se alfabetizan en español ¿es para integrarse en la civilización occidental? Y, de ser así, ¿cómo mantener su *indianidad* al incorporarse ellos mismos a un sistema que, de entrada, se opone a ésta?

Como señala Bonfil, no todos los “agentes de cambio” cedieron al “lavado de cerebro” a través del cual adoptaban una manera deformada de verse, hubo también quienes

por una toma de conciencia que resultó del enfrentamiento de las concepciones que les habían imbuido con una realidad india que no respondía a aquella visión esquemática y denigrante [...] comenzaron a imaginar un proyecto alternativo de educación indígena [que trataron de dotar] de contenidos propios en los que las lenguas³⁴ y las culturas indias [ocuparon] un lugar junto al español y la cultura “universal.” En la educación se creó, así, un nuevo campo de batalla en el que se disputaron espacios institucionales y decisiones sobre los contenidos y métodos que el Estado impone a la población india (*México* 208-209).

Si consideramos que es María quien decide utilizar el dinero para una escuela como parte de una iniciativa que busca romper con una percepción del indígena que justifique una dominación autoritaria, bien podríamos afirmar que ella es una “agente de cambio” que, en su eterna resistencia, no da lugar a la desindianización sino a un tipo de adaptación que le permita formar parte de las dinámicas sociales sin por ello

³⁴ La primera lengua de María es el mazahua. Como Arizpe señala, Velasco se instruyó en los modos de las mujeres de esta comunidad, en su manera de hablar el español y, en la medida de lo posible, en mazahua (24). En *Las delicias del poder* (1996) María asegura que ella no habla español “nomás mazahua.” Sin embargo, servirse de la lengua materna del personaje limitaría el alcance de sus películas, pero también limitaría sus posibilidades de supervivencia en espacios donde la lengua dominante es el español. Suponemos que su uso del español sirve para demostrar que aunque mantenga su lengua materna mesoamericana, existe una disponibilidad a pertenecer, a aprender y a incursionar en sistemas externos en tanto que éstos le permitan romper con discursos que se empeñan en rechazarla.

renunciar a su memoria y a su especificidad mazahua. Dicho de otro modo, María reconoce que el primer paso para la creación de un proyecto nacional donde se la acepte como ciudadana es aceptar la conjugación de los elementos occidentales a los que está sometida y de los propios, pero sabe que ésta sólo puede tener lugar si comienza desde dentro y desde abajo.

1.4. Subversión

Huaco señala que solamente las películas que Velasco ha dirigido presentan mayor complejidad y un mensaje social (“Indigenous” 144); sin embargo, consideramos que la mayor parte de cintas de la India María critican las estructuras sociales hegemónicas. Si bien la subversión del personaje es a veces menos obvia al compararlo con Cantinflas, es necesario tener en cuenta, primero, las diversas barreras que el personaje rompe al incursionar y triunfar en teatro y cine como personaje principal; y, posteriormente, prestar atención a su representación dentro de las cintas, así como a los contextos en los que las historias tienen lugar.

Como hemos señalado en la introducción, el elemento clave para estudiar el personaje es la apariencia y el origen de la actriz y directora, pues la audiencia indígena y mestiza finalmente tiene una “imagen cultural familiar” (145) así como una imagen racialmente cercana en la cual reconocerse, “[proporcionando], por primera vez, voz a la mujer indígena, lo que interrumpe con su representación subalterna en el cine popular mexicano” (“Representación” 180).

Más allá de esto, dentro de algunas de sus cintas, el personaje “se presenta en posición de poder y control sobre su propio deseo y sobre sus propios opresores [rompiendo] con su posición social subalterna [y tomando] el control del medio

ambiente que la rodea” (174). Lo anterior pone en evidencia que aunque se trate de un personaje estereotipado, el uso de características que dentro de la sociedad nacional son interpretadas como inferiores y/o reaccionarias, sirve para poner en evidencia la internalización de este discurso, y para mostrar los retos y obstáculos que éste impone a comunidades indígenas tanto dentro como fuera del campo (173).

Rohrer añade que los aspectos físicos de la representación de María son dotados de “superhero-like powers” (“poderes de tinte superheroicos”) (60) pues utiliza su cuerpo y su fuerza física para romper con los límites de género y realiza actividades reservadas a los hombres (torea, pelea, practica deportes, etc.) (ídem). Asimismo, a través de una presencia física exagerada, rompe con los límites de la representación que mantenía a los personajes indígenas (ídem) encasillados en la mansedumbre y el abatimiento.

Si bien el personaje es portador de características que son interpretadas, hasta nuestros días, como algo que impide que el “progreso” pase por los cuerpos indígenas y complete la transformación de México en un país occidental, su objetivo es poner en evidencia el saber estereotipado. De igual modo, a través de los temas que aborda (encarcelamiento y analfabetismo) se nos muestra la desaprobación de la India María a este respecto y, finalmente, propone como solución poderes autónomos para posibilitar el verdadero y justo ejercicio de poder sobre ella y los indígenas. Al mismo tiempo, se hace evidente que tanto el personaje como sus películas cuestionan y critican a las instituciones mexicanas que continúan haciendo circular, entre otras características, la criminalidad y la estupidez de los indígenas como verdades.

2. *Ni de aquí ni de allá* y la doble frontera

Ni de aquí ni de allá (1988) surgió como una respuesta filmica al sistema económico neoliberal implantado durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), el cual afectó las necesidades y los hábitos de consumo de los mexicanos. Con la entrada de este nuevo sistema, hubo también una drástica transformación en la esferas social y cultural, así como en la organización de las fronteras. Además, tuvo lugar un redoblamiento de esfuerzos por parte de comunidades marginadas para sobreponerse a los nuevos retos — o, dicho de otra forma, se iniciaron nuevos movimientos hacia espacios económicos y culturales externos.

Esta cinta comienza cuando la India María regresa en autobús de regreso a México, deportada de Estados Unidos. A partir de un *flashback* se desarrolla el resto de la película, en la que María comienza recordando el momento en el que ella y su familia deciden que debe emprender el viaje a casa de los Wilson, la pareja estadounidense que la contrata desde México para trabajar como su sirvienta, con el objetivo de ahorrar el dinero necesario para comprar un tractor que los ayude a trabajar su tierra más eficazmente. Cuando el viaje comienza, María se muestra entusiasmada aunque un poco temerosa del cambio al que se lanza casi a ciegas. Una vez en Estados Unidos, María pierde contacto con los Wilson y debe arreglárselas para sobrevivir por su cuenta. Pasa por varios trabajos y conoce a otros inmigrantes (legales e ilegales), y a estadounidenses (incluidos los mexicanos *agringados*³⁵) que la rechazan, la discriminan y la persiguen. A pesar de lo prometedor de su incursión

³⁵ Aquellos que se alinean con los *gringos*.

en el mercado estadounidense, María es deportada a México casi igual de pobre que a su llegada.

Partiendo de las transformaciones que surgen de esta reorganización y de la nueva condición de las comunidades rurales, argumentaremos que *Ni de aquí ni de allá* cuestiona las nuevas fronteras físicas, económicas y culturales a través del constante movimiento del personaje entre múltiples espacios tecnológicos y culturales — versus la *fijeza* característica de lo estereotipado —, proponiendo así la ruptura con interpretaciones centrales (o territoriales) de la incursión de indígenas en las dinámicas económicas neoliberales a través de la migración. Argumentaremos también que como consecuencia de su participación en las nuevas dinámicas, la India María logra romper con categorías binarias u opuestas a través de la adquisición de algunos elementos externos y de la renovación de otros propios a su identidad indígena-mexicana. Sin embargo, dentro del pensamiento — o del discurso — colonial, la interpretación por parte de los sujetos centrales (estadounidenses) con respecto de los sujetos fronterizos se mantiene territorial y estereotipada; así, la identidad, los cruces culturales y la posición que los migrantes ocupan dentro del “primer mundo” es interpretada en términos de lo blanco, lo masculino, lo anglosajón: lo “normal.”

María sabe que si bien sus movimientos le permiten participar en distintas dinámicas económicas y culturales, dada la interpretación territorial de sus cruces, también la hacen vulnerable ya que dentro de este pensamiento, su dominación y discriminación están justificadas. En otras palabras, María es susceptible de ser castigada por los grupos de poder, tanto mexicanos como estadounidenses, porque

sus conocimientos “mayoritarios” mexicanos (de la lengua española y de formas de conducta) son reemplazados por saberes que posibilitan su supervivencia en Estados Unidos y, al mismo tiempo, su origen y sus “carencias” son conflictivos en este último.

Antes de presentar las herramientas teóricas de las que nos serviremos para nuestro análisis, trazaremos las transformaciones de la frontera en relación con los cambios socioeconómicos, así como las nuevas divulgaciones de las prácticas migratorias. En segundo lugar, pondremos en diálogo la observación y representación fronterizas de Velasco con la tradición del cine de frontera mexicano para argumentar que esta cinta es también un cuestionamiento al pensamiento territorial.

Tomaremos como punto teórico de partida el pensamiento fronterizo (o la epistemología fronteriza) ya que, como señala Walter Mignolo, al trascender éste los límites heredados de pensamientos coloniales y/o territoriales, posibilita una interpretación fronteriza de culturas y comunidades *atravesadas*³⁶, y rompe con interpretaciones centrales y/o estereotipadas de éstas. Asimismo, hace posible la creación de un pensamiento que si bien parte de categorías opuestas, cuestiona los límites de éstas: como Mignolo propone, el pensamiento fronterizo engloba diversos espacios/momentos a la vez (63-64) y conlleva la posibilidad de superar o romper con las limitaciones del “pensamiento territorial” (67). Es a través de este pensamiento que se posibilita tanto la producción como la enunciación subalterna: ésta se nos presenta en *Ni de aquí ni de allá* como la ruptura con una divulgación centralizada de

³⁶ Estar en múltiples espacios a la vez, y estar habitado por múltiples culturas (Anzaldúa 25). Como veremos en el tercer capítulo, la posición *atravesada* no se limita a lo cultural pues abarca también, en el caso de la “nueva mestiza” y de nuestro personaje, lo genérico.

la frontera México-Estados Unidos y de las relaciones sociales que tienen lugar en este espacio, así como de la cultura que ahí se produce.

Además, nos serviremos de los términos “visibilidad” e “invisibilidad” cultural para guiar nuestro análisis acerca de la presencia de la India María en un espacio donde aún reina la visibilidad cultural de sus habitantes, pero donde domina el grupo cuya invisibilidad cultural determina el derecho a estar ahí — o como Renato Rosaldo prefiere llamar al proceso de legitimación: “deculturación” (209). El surgimiento de nuevas posibilidades epistemológicas, señala el autor, parte del estudio de relaciones desiguales teniendo en cuenta tanto los tipos de saber dominantes como los subalternos (214); por ende, propone el estudio de la cultura como un concepto flexible que permea todo y a todos y que escapa a categorías binarias. Por último, analizaremos *Ni de aquí ni de allá* tomando como guía los aspectos teóricos enunciados anteriormente y prestando atención a los conflictos y retos que surgen en el espacio fronterizo para nuestro personaje, a sus transformaciones y a sus multiplicidades.

2.1. Neoliberalismo y la transformación fronteriza

La frontera, como concepto general, se compone de límites “naturales” o forzados que nos separan, nos categorizan y nos organizan. Las fronteras en las películas de la India María toman muchas formas: en *Tonta, tonta, pero no tanto*, vimos la frontera — que se desborda — entre el espacio rural y el espacio urbano, tanto en su aspecto físico como cultural; y en *Sor Tequila* (Capítulo 3) veremos la trasgresión de fronteras de géneros e institucionales. En este capítulo enfocaremos

nuestro análisis a una doble frontera (territorial y cultural) a la que nuestro personaje debe enfrentarse.

Esta frontera es más compleja por surgir en un contexto que redobla su marginación, pues en el contexto de la economía neoliberal, caracterizado por la debilitación del poder del Estado, los indígenas se encuentran en un momento de completa indefensión³⁷. Ante la apertura de México al mercado mundial, la entrada de capital extranjero — y la consecuente dependencia³⁸ de éste —, la desigualdad económica crece y la supervivencia de comunidades indígenas y campesinas requiere un redoblamiento de esfuerzos. Así, la migración interna ya no basta ni para cubrir sus necesidades inmediatas y, en vista de las pocas opciones que el nuevo sistema brinda dentro de los límites territoriales, se debe recurrir a la emigración.

Como Sergio Zermeño sugiere, en México existe una relación inversa entre el bienestar económico y el bienestar social (“Desidentidad” 15). Ante la apertura del mercado, surge un estancamiento que se materializa en la “escasez y el desamparo”

³⁷ Similar a este momento neoliberal — o como su antecedente —, tenemos la dominación en el contexto colonial. Para Enrique Dussel, el mito de la modernidad surge al entrar en contacto Europa y América, donde Europa se consideraba la civilización más desarrollada y, por ende, superior; de ahí que en su misión modernizadora — donde el desarrollo iba acompañado del sufrimiento y sacrificio de los pueblos colonizados — buscara redimir de su “atraso” a los pueblos “inmaduros y débiles” (en Mignolo 117). Esta tarea redentora toma, después de la independencia política de España, la misma forma en relación, primero, con las burguesías nativas, y recientemente, con el norte.

³⁸ Sarah Babb propone dos tipos de dependencia: la más notoria, una dependencia económica (inversionista) de Estados Unidos; y la menos obvia, una dependencia económico-intelectual para mantener el sistema neoliberal funcionando. Esta última funciona a través de la exportación e importación de economistas hacia y de Estados Unidos, respectivamente. Los “money doctors” (doctores del dinero), es decir, los economistas mexicanos que se forman en las escuelas de la Liga de la Hiedra, generalmente Yale y Harvard, importan estratégicamente a México políticas económicas: “en los países menos desarrollados que tienen un amplio y altamente desarrollado cuerpo de economistas profesionales entrenados en el extranjero, un incremento en la dependencia de recursos puede llevar a un proceso de selección entre los profesionales disponibles dentro del gobierno que favorece a aquellos tecnócratas cuyos puntos de vista coinciden más estrechamente con los puntos de vista de directivos de gobiernos extranjeros e instituciones financieras internacionales” (169).

de la que son víctimas las comunidades marginadas, quienes se protegen a través de las migraciones tanto internas como externas (ídem). Es en este momento y en este espacio de cruces constantes — tanto de capital a través de las inversiones, como de trabajadores a través de las migraciones — que, según Nestor García Canclini, surgen las primeras reflexiones con respecto a la desterritorialización (*Culturas* 283). Así, como producto de asentamientos de comunidades rurales en la ciudad o en el extranjero, la comunidad deja de estar en relación con un territorio dado, pues ésta y su cultura siguen existiendo extra-territorialmente (284-85).

Paralelo a la desterritorialización, existe un deseo de reterritorializar la frontera por parte de sus habitantes “permanentes,” es decir, existe un deseo de diferenciarse de aquellos que solo pasan por ahí (295). García Canclini observa este deseo de reterritorializar la frontera del lado mexicano, en Tijuana, donde si bien se enorgullecen de la apertura cultural, existe también la necesidad de resaltar las particularidades culturales que los diferencian de los que no viven ahí (ídem).

Este aspecto, aunque no se equipare a la situación *del otro lado* de la frontera, podríamos sugerir que se desenvuelve de manera similar: el mexicano, en su calidad de trabajador, ocupa un lugar que, generalmente, la derecha estadounidense³⁹ ha pintado como ilegal y hasta criminal porque “roba trabajos.” Los empleos que son otorgados a los trabajadores mexicanos, sin embargo, son temporales, mal pagados (pero mejor pagados que en las maquiladoras en el lado mexicano de la frontera) y no están regulados. Jimmy Santiago Baca en “So Mexicans are Taking Jobs from

³⁹ Según José D. Saldívar, “anti-immigrant racism today... assumes new forms and is articulated by postliberal and neoconservative politicians alike” (“el racismo anti-inmigrante en nuestros días toma nuevas formas y es articulado tanto por políticos postliberales como neoconservadores”) (6).

Americans” refleja acertadamente la creación de una interpretación tergiversada de la situación migratoria y de la condición del trabajador temporal mexicano:

I hear only a few people / got all the money in this world, the rest / count their pennies to buy bread and butter.
 Below that cool green sea of money, / millions and millions of people fight to live [...] / trying to cross poverty to just having something.
 The children are dead already. We are killing them, / that is what America should be saying; / on TV, in the streets, in offices, should be saying, / “We aren’t giving the children a chance to live.”
 Mexicans are taking our jobs, they say instead [...] (24)

Escucho que solo algunos / poseen todo el dinero de este mundo, el resto / cuenta sus centavos para comprar pan y mantequilla.
 Debajo del frío mar de dinero, / millones y millones de personas luchan por sobrevivir [...] / intentando atravesar la pobreza solamente para tener algo.
 Los niños ya están muertos. Nosotros los estamos matando, / esto es lo que América debería estar diciendo; / en televisión, en las calles, en las oficinas, deberían estar diciendo, / “Nosotros estamos negando a los niños la oportunidad de vivir.”
 Los mexicanos se roban nuestros trabajos, prefieren decir [...].

Para José L. Tejeda González, la frontera y sus límites son contradictorios en tanto que funcionan de manera unilateral, selectiva e intermitente, pues no acogen ni “depuran” o excluyen de la misma manera en ambos lados:

El paso de los mexicanos y centroamericanos hacia los Estados Unidos [...] está obstruido y bloqueado como nunca. La frontera cumple la función de ser un mecanismo importante de control, disciplina y exclusión social. Los movimientos migratorios se ven contenidos por la violencia y la coacción que ejercen las naciones centrales para impedir el flujo migratorio libre. Se da una de las contradicciones de la globalización: se tienden a eliminar las fronteras para que fluya [...] el capital y se vuelven a remarcar las líneas cuando de seres humanos se trata [...] A pesar de que se da la desterritorialización de la experiencia moderna, los lugares centrales reafirman su primacía e impiden la llegada de advenedizos y trepadores a los sitios metropolitanos e imperiales (86-87).

El hermetismo que busca mantener Estados Unidos con respecto a los países del sur no solo muestra su deseo de reterritorializarse, también muestra su temor a las

diversas intersecciones, cruces e “impurezas” que traen para su⁴⁰ país los chicanos y los “ilegales” mexicanos, centro y sudamericanos.

2.2. El pensamiento fronterizo

El “pensamiento fronterizo” que propone Walter Mignolo como producto de un proceso de desterritorialización epistemológica abre la posibilidad y obligación de estudiar tanto las producciones epistemológicas dominantes como las subalternas (214). Es importante que, como bien han señalado los miembros del Grupo de Estudios del Subalterno, dentro del estudio de las relaciones y estructuras sociales postcoloniales y postimperialistas, estudiemos las “otras” historias, los “pensamientos otros” y las multi-culturas (o culturas fronterizas).

Ahora bien, dado el enfoque de nuestro trabajo, abordaremos primero las teorías de Mignolo para complementarlas, más adelante, con el estudio de Rosaldo en relación a la multiplicidad de culturas en zonas de cruces. Buscando presentar otro ángulo del discurso colonial hablaremos de la situación cultural y de los sujetos fronterizos dentro de espacios donde dominan las interpretaciones territoriales.

Como Mignolo señala, durante la época colonial se explicaban — y descalificaban — “forms of knowledge that [couldn't] be justified within the Greco-Roman and Christian epistemological configuration” (“formas de conocimiento/saber que no podían ser justificadas dentro de la configuración epistemológica greco-

⁴⁰ Dentro del movimiento chicano, uno de los principales argumentos de resistencia es que el territorio del sudoeste les pertenece por ser territorio originalmente mexicano. De esta manera, los chicanos cuestionan su calidad de “intrusos” así como la de campesinos e indígenas que llegan en gran número pues este desplazamiento constituye un regreso a sus tierras. En este sentido, como *aztecas del norte* (Anzaldúa 23) que re-ocupan un territorio originalmente propio, deben participar en la descentralización de la producción cultural así como en la desjerarquización social.

romana y cristiana”) (61), lo cual a su vez justificaba tipos de dominación basados en esta manera de catalogar y descartar producciones culturales y de saber. Las fronteras epistemológicas contemporáneas funcionan de la misma manera, a pesar de que las fronteras territoriales se hayan comenzado a difuminar. Así, aunque existan grandes asentamientos rurales en zonas urbanas, y asentamientos “tercermundistas” en territorios “primer-mundistas,” también existe un rechazo hacia todo lo que no puede ser explicado desde la lógica interna de los centros de poder⁴¹.

El “pensamiento fronterizo” surge en los límites, los márgenes, la frontera, como una respuesta al paradigma ilustrado de producción y de validación epistemológica. Con este pensamiento surge también la posibilidad de romper con las categorías que se oponen: se piensa, entonces, a través de ellas para cuestionar y criticar sus límites. Y al intersectar este movimiento de “double critique” (“doble crítica”) con el pensamiento fronterizo surge lo que Abdelhebir Khatibi llama “une pensée autre” (“pensamiento otro”) (ídem) que, a pesar de surgir del pensamiento dicotómico, rompe con la organización del mundo en estos términos, es decir, es un pensamiento que parte de categorías centrales y las expande, superándolas (85).

Como señala Mignolo, en el contexto de la frontera México-Estados Unidos, paralela a la “doble crítica” tenemos la “nueva conciencia mestiza” (84) propuesta por Gloria Anzaldúa⁴²:

The new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural

⁴¹ Conflictivamente, proyectos creados de acuerdo a la lógica interna de los centros de poder, aunque incompatibles con las necesidades y la cosmovisión de comunidades marginales, se imponen bajo el pretexto de desarrollarlos.

⁴² Es importante señalar que la *conciencia mestiza* no se limita a cruces culturales, pues abarca también los epistemológicos, los de género y los religiosos.

personality, she operates in a pluralistic mode [...] Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else. (Anzaldúa 101)

La nueva mestiza aguanta al desarrollar tolerancia hacia las contradicciones, una tolerancia hacia la ambigüedad. Aprende a ser indígena en la cultura mexicana, ya ser mexicana desde la perspectiva anglo. Aprende a malabarear culturas. Tiene una personalidad plural, opera en un modo plural [...] No solo sostiene contradicciones, sino que convierte la ambivalencia en algo más.

Mignolo argumenta que esta conciencia surge como una respuesta históricamente crítica y como una propuesta de re-adaptación ante la doble conquista cultural (85), la española y la estadounidense, a la cual dicho territorio ha estado sometido. A través de esta conciencia o de la “doble crítica,” se hace posible la desterritorialización del saber que, como la desterritorialización del espacio, tiene potencial democrático en tanto que los sectores marginados pueden participar y producir un pensamiento propio, logrando así escapar a los paradigmas epistemológicos dominantes.

Como hemos visto en el capítulo anterior, para Quijano no puede existir democracia sin que exista verdadera independencia/descolonización. A este respecto, Mignolo señala que es posible romper con la mirada eurocentrista — o con el discurso colonial — a través de la nueva conciencia mestiza y de la doble crítica al tratarse de “theoretical articulations of border thinking breaking away from ‘eurocentrism as epistemological perspective’” (“articulaciones teóricas del pensamiento fronterizo que rompen con el ‘eurocentrismo como perspectiva epistemológica’”) (87). El “pensamiento otro” es, por lo tanto, de potencial epistemológico, pero también ético por ser:

a way of thinking that is not inspired in its own limitations and is not intended to dominate and to humiliate; a way of thinking that is universally marginal, fragmentary, and unachieved; and as such, a way of thinking that, because universally marginal and fragmentary, is not ethnocidal. (Khatibi en Mignolo 68)

un modo de pensar que no está inspirado en sus propias limitaciones y que no pretende dominar ni humillar; un modo de pensar que es universalmente marginal, fragmentario e inacabado; y como tal, un modo de pensar que por ser universalmente marginal y fragmentario, no es etnocida.

El pensamiento fronterizo participa, como hemos visto, de la desterritorialización y de la democratización a través de movimientos que cuestionan tanto los límites como el centro de los pensamientos territoriales. Para Bhabha se trata más bien de la interrupción del discurso occidental a través del desplazamiento del locus de enunciación:

There is no longer an influential separatist emphasis on simply elaborating an anti-imperialist or black nationalist tradition “in itself.” There is an attempt to interrupt the Western discourses of modernity through [...] displacing, interrogative subaltern or postslavery narratives and the crucial theoretical perspectives they engender. (Bhabha citado en Mignolo 119)

Ya no hay un énfasis separatista influyente en elaborar simplemente una tradición antiimperialista o negra “en sí misma.” Hay un intento de interrumpir los discursos occidentales de la modernidad a través de [...] narrativas de desplazamiento, de interrogación subalterna o postesclavista, y de las perspectivas teóricas cruciales que encarnan.

Es evidente que dada la multiplicidad de orígenes culturales y/o étnicos que se cruzan en la frontera México-Estados Unidos, los discursos centralizados chocan con los de las comunidades representadas al producir un saber y una cultura que, de incluir la multiplicidad, lo hace a partir de una posición dada y, por ende, cuestionable. De esta manera, en el simple hecho de producir una cultura y un pensamiento propios, la periferia cuestiona el pensamiento y la cultura del centro y, al hacerse escuchar, ésta deja de ser periferia y el centro de ser centro pues, después de todo, es principalmente la producción cultural y epistemológica lo que le asegura el

poder a este último. Este desplazamiento del locus de enunciación⁴³, si bien no invierte completamente ambos espacios, se resiste a la categorización dicotómica y, consecuentemente, crea la posibilidad de reorganizar la sociedad en favor de las verdaderas mayorías (Mignolo 111).

Es a través de una divulgación popular de la experiencia fronteriza — aunque en ésta se atenúen o exageren las situaciones en las que los migrantes se ven envueltos — que “se busca otorgarle centralidad a los márgenes, presencia a los invisibles, voz a los silenciados [y] protagonismo a los proscritos” (Valenzuela, *Piensos* 97). De ahí la importancia de la cultura popular en y sobre la frontera pues es ésta la que “[presenta] mayor capacidad para preservar y recrear elementos de cohesión cultural” (107).

Queda claro que los protagonistas de los movimientos migratorios provienen de las clases populares en su mayoría, y que entre ellos existe un gran número de indígenas de distintos grupos quienes junto con los mestizos mexicanos, “[han] dejado su marca en las culturas de frontera y participan en su renovación cotidiana” (81). Así, José Valenzuela nos explica las intersecciones en la frontera y sus productos culturales de manera similar a Mignolo: la “recreación cultural donde los elementos provenientes de las culturas externas son resignificados desde la propia matriz cultural” (87). La resignificación explica, de manera similar — aunque más general —, la consecuencia cultural de la posición *atravesada* de los sujetos fronterizos, quienes parten de diferentes culturas para expandir sus límites y crear otra, nueva y múltiple. Así, la nueva cultura, compuesta inicialmente por categorías

⁴³ El desplazamiento del locus, señala Santiago Castro-Gómez, no siempre implica el cuestionamiento al pensamiento centralizado pues, a veces, a pesar de que se enuncie desde los márgenes, se reproduce el mismo discurso (en Mignolo 123).

binarias cuya oposición se transforma al pasar por el espacio y los sujetos fronterizos, posibilita la democratización del espacio pero se ve, nuevamente, obstaculizada dados los temores de los sujetos territoriales ante la amenaza de ver su pensamiento y sus narrativas desplazados y cuestionados por *sus* márgenes.

2.3. Visibilidad cultural y temores fronterizos

Al crearse una cultura y un pensamiento propios a la experiencia fronteriza, surgen también parámetros para estudiar productos culturales históricos largamente clasificados como carentes, aberrantes o impuros. La reflexión de Renato Rosaldo está anclada en esta problemática y busca redefinir la posición cultural de los sujetos fronterizos (se trate de migrantes o de sujetos a quienes el mundo movió, como observa Mignolo en el contexto de la frontera México-Estados Unidos) (72).

La aportación clave de Rosaldo es su reflexión con respecto a la visibilidad/invisibilidad cultural: la primera propia al “otro” y la segunda propia a un yo occidental. Si bien su estudio se enfoca ampliamente en las comunidades filipinas — quienes habiendo estado sometidas al dominio colonial español y, posteriormente, al estadounidense (196), se encuentran como muchas otras comunidades, más cercanas a un “nosotros” occidental y, por ende, menos visibles culturalmente (transparentes al ojo etnográfico y antropológico) (200) — existe una situación similar en las comunidades indígenas, ladinas y mestizas americanas y es, por lo tanto, útil a nuestra reflexión en torno a la frontera México-Estados Unidos y a la desventaja de nuestro personaje como producto de una interpretación en base a esta dicotomía. Así, los cruces culturales constituyen — para el ojo occidental — una

intrusión de elementos ajenos y corrompen la pureza cultural de los colonizados, volviéndolos más cercanos al ojo occidental y menos visibles culturalmente.

Aunque dentro de la academia exista un discurso “oficial” que valora la diferencia y aboga por un estudio que no compare características de una cultura con las de otra, existe también “an informal filing system more often found in corridor talk than in published writings [that] classifies cultures in quantitative ways” (“un sistema de categorización que clasifica culturas cuantitativamente, más común a pláticas casuales que a trabajos académicos”) (195-96). La cultura es entonces estudiada por el académico poniendo como condición su visibilidad.

La crítica de Rosaldo propone que la cultura está generalmente anclada a la pureza que solo existe en las excolonias como una “nostalgia imperialista,” esto es, “the process of yearning for what one has destroyed” (“el proceso de añorar algo que uno mismo ha destruido”) (71). La nostalgia imperialista viene acompañada del deseo de ayudar a que ciertas comunidades se desarrollen, progresen (70), pero también viene, en el caso del académico, acompañada de un deseo de que tales comunidades no hubieran sido transformadas culturalmente al punto de acercarse cada vez más al observador.

La invisibilidad y la pureza establecen al “yo” como invisible y puro, respectivamente, mientras que quien es visible o “impuro” y “anormal” es un “otro.” Estas divisiones son, como toda otra categorización binaria, reductivas por continuar ignorando lo que yace en el medio, las “border zones” (“zonas fronterizas”) y las culturas que, sin ser *menores* ni impuras, conforman sistemas que “are neither

necessarily coherent nor always homogeneous” (“no son necesariamente coherentes ni homogéneas”) (207).

Along with “our” supposedly transparent cultural selves, such borderlands should be regarded not as analytically empty transitional zones but as sites of creative cultural production that require investigation... [However], the broad rule of thumb under classic norms... seems to have been that if it’s moving it isn’t cultural [...]. [Therefore], immigrants and socially mobile individuals appeared culturally invisible *because they were no longer what they once were and not yet what they could become*. (énfasis añadido) (208-09)

Junto con “nuestra” supuesta transparencia cultural, dichos límites deberían ser vistos no como zonas transitorias analíticamente vacías, sino como espacios de producción cultural creativa que requieren ser investigados... Sin embargo, el amplio dominio de las normas clásicas... parece haber sido el de ‘si se mueve, no es cultural’... Así, inmigrantes y ambulantes parecen ser culturalmente invisibles porque ya no son lo que eran, pero todavía no son lo que pudieran llegar a ser.

Como Rosaldo propone, el estar *atravesado* entre dos culturas hace que no se sea ni visible ni completamente invisible, ni de aquí ni de allá y, por lo tanto, ni *poseedor* de cultura, ni acreedor a ser parte de la sociedad mayoritaria (o nacional), respectivamente. Sin embargo los sujetos fronterizos no poseen una cultura sino varias, cediendo y resistiéndose al mismo tiempo a éstas⁴⁴ (211).

En la situación de los inmigrantes — o, simplemente, de las minorías llamadas “visibles” — la “carencia” cultural va acompañada de una visibilidad étnica; ambas dan forma a la interpretación y divulgación oficial de su presencia. “[T]he brown invaders come bearing not culture but poverty, drugs, illiteracy, and crime”

⁴⁴ Como ya hemos señalado, la supuesta carencia de cultura se debe a la transformación dentro de las comunidades a raíz de influencias externas — Rosaldo pone como ejemplos las colonizaciones y presencias misioneras, — y haciendo énfasis constante en que las transformaciones que tienen lugar no son más que la adquisición de modos que afectan la cultura “original,” sin que por ello haya una carencia cultural pues, al final, *todo* es cultura. Finalmente, el autor propone que en el mundo contemporáneo, dados los diversos movimientos que han tenido lugar desde hace más de quinientos años, hablar de una cultura “auténtica” no es sostenible (217).

(“los invasores morenos no traen consigo cultura, sino pobreza, drogas, analfabetismo y crímenes”) (214). Así, las producciones culturales territoriales que divulgan esta creencia⁴⁵ se ocupan de promover una falsa apertura a la diferencia y, en su lugar, “[they] arrest and confine diversity rather than promote its value” (“arrestan y confinan la diversidad en lugar de promover su valor”) (212).

La divulgación territorial y centralizada de la presencia latinoamericana en Estados Unidos, especialmente en estados donde una gran parte de la población pertenece a este grupo y/o posee orígenes australes (como California, Florida, Arizona y Texas), contribuye a la persistencia de interpretaciones estereotipadas. Éstas no se pueden transformar si no es a través de una producción cultural subalterna y de un pensamiento o un saber propios donde las relaciones que en los espacios fronterizos tienen lugar sean presentadas desde la perspectiva *atravesada* de sus habitantes étnicamente visibles y culturalmente múltiples (214).

Ahora bien, las enunciaciones cinematográficas populares fronterizas⁴⁶ divulgan problemas socioculturales y económicos propios de este espacio de cruces pero no siempre cuestionan los límites de las representaciones territoriales. Al tratarse de un tipo de cultura (visual), este cine puede también ser producido y/o juzgado desde la perspectiva fronteriza o desde la territorial. Para Norma Iglesias, el tratamiento de la frontera en la producción cinematográfica mexicana ha servido

⁴⁵ Rosaldo pone como ejemplo *Miami Vice* (1984-1989) serie de televisión en la que a pesar de haber personajes de diversos orígenes étnicos, existe una clara representación del “tercer mundo” como una amenaza para Estados Unidos (212).

⁴⁶ Para lecturas sobre el cine de frontera, ver *La visión de la frontera a través del cine mexicano* y “Border Representations” de Norma Iglesias Prieto; *El Norte: the U.S.-Mexican border in contemporary cinema* de David Maciel; “The Border in American and Mexican Cinema” de Alex M. Saragoza; y *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America* de Oswald Hugo Benavides.

meramente para entretener, pues ninguno de los productores ni los directores “conocen lo que es la dinámica fronteriza” (“Fantasías” 163), contribuyendo a propagar representaciones territoriales de la frontera y de sus habitantes. Igualmente, Iglesias hace hincapié en la necesidad de que los “fronterizos” se impliquen en la creación de un cine de frontera. ¿Pero qué es lo que hace que a pesar del “desconocimiento” de Velasco de la dinámica fronteriza, su obra, pero sobre todo esta cinta, sean tan populares en espacios fronterizos y entre audiencias de “mojados”?

Proponemos que *Ni de aquí ni de allá* parte de problemas fronterizos — la criminalidad producto de la implosión del tercer mundo en el primero, el “mesianismo” de Estados Unidos, el desfase cultural del migrante, y la frontera como un lugar de violencia — sin por ello obviar otros aspectos que el cine de frontera ha reforzado desde su surgimiento en 1930 ha reforzado (crímenes, tráfico de drogas, debilidad femenina, *estereotipaje* sexual y de carácter en base a rasgos étnicos). Al contrario, *Ni de aquí ni de allá* utiliza estos elementos para cuestionar su persistencia, pues aunque haya un “grano de verdad” (*kernel of truth*) para algunos de ellos, desplaza los discursos largamente propagados por una tradición de cine fronterizo estereotipada e, irónicamente, territorial.

El viaje, la estadía y la deportación dentro de esta cinta se nos presentan inspirados en la realidad de la experiencia migratoria y en su representación en el cine; sin embargo, al resaltar las transformaciones culturales de un personaje femenino e indígena, se pone de relieve la hibridez del espacio pero, sobre todo, de sus habitantes. Asimismo, aunque se apunte constantemente a un grupo “legal” o

invisible de habitantes, solo se hace para cuestionar sus modos, las consecuencias que estos modos tienen para sujetos marginales y el rol que juegan estos últimos en el establecimiento de nuevos parámetros de asimilación.

Finalmente, al llevar a un personaje indígena cuya supervivencia cultural y física en México está, desde la colonia, determinada por una posición *atravesada* entre lo propio y lo ajeno, esta cinta demuestra que la India María, al continuar sometida a sistemas externo, es capaz de con-jugar y malabarear culturas sin renunciar a su cultura *original*, gracias a su habilidad para adaptarse a diferentes ambientes y para adaptar formas culturales a las necesidades propias. Así, aunque la producción de esta cinta pretendiera entretener a su audiencia, es imposible negar que Velasco también buscaba cumplir con objetivos de sensibilización social y demostrar que el indígena mexicano no carece de cultura ni contamina espacios *ajenos*. De esta manera, a partir de enunciaciones comunes a producciones territoriales, la directora y actriz pone de relieve que la persistencia de miradas e interpretaciones del mismo tipo impiden la prosperidad y el desarrollo económico de las comunidades indígenas tanto dentro como fuera de México⁴⁷.

2.4. Análisis de *Ni de aquí ni de allá*

La marginación a la cual María es sometida a lo largo de la película — o su conciencia al respecto — está ligada al pensamiento central que no admite

⁴⁷ Con respecto a la representación femenina, es importante señalar que la India María no es una mujer dependiente de nadie. La autonomía, valentía y fuerza física de María se ponen en evidencia constantemente: es un personaje que teme a muy poco pero que constantemente se sobrepone a sus (pocas) inseguridades y, a su manera, a los límites impuestos por los sistemas económicos y sociales: en cuanto a las fantasías masculinas, María supera también los límites impuestos a la representación femenina en este cine.

variaciones porque éstas no pueden ser explicadas en base a su lógica interna. Al verse constantemente rechazada, y consciente de los cruces en los que participa, María comprende que aunque ella supere los límites culturales mazahuas, los “mestizos” y los estadounidenses — quienes dominan y quienes implementan las leyes — son incapaces de comprender su posición y su nueva cultura ya que, dentro de su propia configuración, María y los otros sujetos fronterizos son impuros, anormales y “carentes de cultura.” Así, a pesar de que María reconoce que aunque ella se mueva constantemente entre dos y hasta tres espacios, dada su posición subalterna (e “ilegal” en Estados Unidos), corre el riesgo de ser doblemente marginada.

Con lo anterior no decimos que sea María quien reproduce un discurso central, sino quien sufre las consecuencias de éste. Igualmente, al verse interpretada en base a éste, sabe que su falta de poder y de ciudadanía impide la creación y propagación de un saber popular sobre la frontera — dentro de la película — pero Velasco es, finalmente, partícipe de la producción popular fronteriza sirviéndose de representaciones que, aunque cómicas, sacan a la luz la posición *atravesada* y rica (por ser múltiple), de los migrantes mexicanos.

El tratamiento que Velasco dio al tema de la inmigración indocumentada estaba claramente enfocado a divertir y relajar al público. En su intento de atenuar la violencia física y psicológica ejercida sobre los trabajadores indocumentados, la directora cambió ciertos elementos que son, generalmente, los que más crearían angustia en un público que ya vive la discriminación y la explotación en su vida diaria. En lugar, por ejemplo, de cruzar la frontera con polleros o coyotes⁴⁸ — y de

⁴⁸ Guías de indocumentados que cobran sumas exorbitantes sin siquiera asegurar la llegada a Estados Unidos.

ser violentada en el camino —, María va a Estados Unidos en avión, con miedo de volar pero, después de todo, cómoda y segura. Aquí, lo cómico surge de su resistencia a subir/quedarse en el avión y a tener que confiar su vida a una máquina. Asimismo, aunque visiblemente campirana, en el avión la tratan con respeto por ser clienta, evadiendo así el maltrato que viene desde el cruce de las fronteras territoriales para los migrantes.

A pesar de la atenuación de situaciones angustiantes, la mayoría de los problemas a los que el personaje se enfrenta se mantienen más o menos fieles a la realidad fronteriza de indocumentados: María es constantemente perseguida, amenazada, maltratada y explotada por los habitantes “legales,” imposibilitando así su mejora económica. A pesar de los innumerables obstáculos, es capaz de establecer lazos con sujetos que comparten su experiencia y que la guían a lo largo de su estancia, adquiriendo conciencia de su posición *atravesada* a lo largo de dos o más culturas.

2.4.1. Modernización, la frontera económica y el *American dream*

Ante la modernización del espacio, observa Carlos Monsiváis, sus habitantes se transformaban también, como si la modernidad fuera algo contagioso (“Millions” 205). En las grandes ciudades, este virus obsesionó a la clase media con conseguir el sueño americano mientras que a las clases bajas las forzaba a realizar lo que Maricruz Castro y José Villalobos llaman una doble migración: se va del campo a la ciudad, y de México a Estados Unidos (205). Al ir del campo a la ciudad se presentaba el problema de permanecer indígena o *desindianizarse* (como hemos visto en el

Capítulo 1 para, al salir de México, enfrentarse ante el dilema de adoptar ciertos aspectos estadounidenses o ceder ante la completa invisibilización.

María ve en la migración la posibilidad de introducirse en el proceso de la modernización, proceso que su padre mira con desdén porque anticipa el peligro de depender y confiar en ese país del norte que él ve como “otro mundo” que controla y decide cómo hay que cambiar. Temeroso de que María también cambie y que al volver no sea “ni de aquí ni de allá,” le aconseja que no vaya, que se quede a trabajar ahí porque “México es el cuerno de la abundancia,” a lo que María le responde: “La abundancia es para otros, y a los indios siempre nos dan el puro cuerno.”

Antes de la economía neoliberal, María conoció los límites impuestos a los indígenas para progresar bajo la “protección” del Estado, y ante la transformación del sistema, anticipa cuáles serán los nuevos límites y los nuevos retos de supervivencia tanto dentro como fuera del país. A este respecto, Bonfil señala:

Y se viaja más. Algunos por negocios o por el placer de conocer... Otros por el espejismo de satisfacer, en otro lugar, las necesidades que su patria es incapaz de atender ahora. Los brazos de obra... también se han globalizado: salvadoreños en Nueva York, jamaquinos en Manchester, indochinos en Rotterdam, *moros* y *sudacas* en Barcelona. Todos pagados menos que los demás, en las tareas que los demás rechazan, insultados por el racismo cada día más soberbio de los locales. Modernizándose, pues, a cualquier precio. (“Diversidad” 223)

El padre de María, nostálgico de tiempos en los cuales podía ganar dinero vendiendo sus artesanías, se entristece porque aunque la feria del pueblo donde intentan vender él y sus hijos esté llena, nadie les compra nada. “Ahora ya nadie quiere comprar chiquihuites⁴⁹” — se queja el padre —, a lo que María le responde, “¡Pues qué van a querer comprar chiquihuites ni canastos! — Ahora pura bolsa de

⁴⁹ En México, nombre con el cual nos referimos a los canastos tejidos.

plástico,” a lo que luego añade también con indignación que tampoco compran ni jarros ni cazuelas, “ahora nomás puro *Tupperware*.” El hecho de que sea “lo moderno” — que es como su hermano Silverio justifica que los consumidores prefieran esas mercancías a las suyas — no importa ni al padre ni a María pues esos objetos “obsoletos” son su modo de participar en el mercado.

“¡Al rato hasta las tortillas nos las van a hacer de plástico! [...] Teniendo tanto mar por todos lados y pudiendo comer pescado, aquí estamos mejor comiendo maíz pa’ puercos. Y el colmo, ¡nos lo traen de fuera!” — añade el padre. En la devastación de recursos naturales y sociales que enfrentan México y Latinoamérica, señala Monsiváis, el *agringamiento* es un instrumento de control decisivo y crea hábitos de consumo en clases sin poder adquisitivo (“Millions” 224).

Mientras María se mantiene firme en su deseo de incursionar en la nueva economía con el fin de mejorar su modo de vida (a manera de adaptación), Silverio muestra su preferencia por un proceso modernizador diferente, aquél que dicta una moda “universal,” homogeneizadora, donde se va hasta el punto de consumir lo innecesario. Así, Silverio reprueba que María trabaje para comprar un tractor, lo cual implicaría para él la continuidad laboral agrícola y no la realización del sueño americano.

Silverio intenta convencer a su padre y a María de que en lugar de juntar dinero para el tractor, le compren una antena parabólica, o *paradiabólica*, como la llama el padre: esta manera de percibir los productos que vienen de fuera como algo maligno por ser homogeneizadores yace en su poder para crear necesidades de consumo y, consecuentemente, ceder a ellas prioritariamente como manera de

asimilarse a la cultura “global.” Aunque al padre le duela que María se vaya y que en su situación no tengan otra opción, acepta que comprar el tractor es una manera de introducirse al nuevo sistema, pero intuye una amenaza en esta nueva dependencia y en las “necesidades” innecesarias de su hijo ante las tentaciones que vienen del norte.

María sale de México con el objetivo de entrar como trabajadora en un ambiente y una cultura que desconoce pero no para cambiar su modo de vida, sino para adaptar el que constituye el centro de su vida campesina al de un sistema que no le brinda ni el apoyo ni las herramientas necesarias para incursionar sin tener que recurrir a la salida. Este aspecto toca un momento que pareciera contradictorio: María, aunque siempre contenta y optimista ante la posibilidad de una mejora en su vida dentro de México, reconoce una y otra vez que los obstáculos impuestos a ella y a su comunidad son una constante en su lucha contra el Estado. Así, este momento de liberalización del mercado pareciera prometerle su propia liberación. Ella, no obstante, reconoce que ésta está condicionada, antes que nada, por su propia transformación ya que de resistirse completamente, su fracaso está garantizado.

En miras de este dilema, María traza su propio compromiso a través de la salida: su incursión como trabajadora asalariada y la deseada adquisición del tractor a cambio de que el nuevo sistema le permita mantener su lazo con la tierra, sus valores y sus hábitos de no-consumo sino de autosuficiencia, la creación de una nueva identidad, un nuevo mestizaje. Así, con la incursión de María en un sistema y un país cuyos modos desconoce, salen a la luz las distintas fronteras que reinan en el espacio territorial que divide y funde al mismo tiempo México y Estados Unidos.

Estas fronteras toman distintas formas: son territoriales, culturales, económicas, tecnológicas y de género. A pesar de que María es claramente afectada por todas, observamos que dado el avance tecnológico de Estados Unidos, la frontera que determina la intrusión de María es la tecnológica — a través de la cual también se ponen en evidencia sus “límites” culturales que, al mismo tiempo, crean la mayoría de las situaciones cómicas en esta cinta.

2.4.2. ¿De aquí o de allá?

Como siempre, María presta poca atención a lo que los demás hacen; poco o nunca copia actitudes; al contrario, siempre reacciona como su propia lógica le dicta y aunque cause gracia a quienes han adquirido invisibilidad a través de conductas homogéneas, los modos de María cuadran con su autonomía de pensamiento. Si bien su choque, por ejemplo, con las tecnologías pudiera interpretarse como un desfase que evidencia su “intrusión,” para nosotros éste es más bien muestra de su comodidad con sus “límites” culturales dentro de un espacio que, como en espacios urbanos en México, también los castiga con la burla.

A su llegada al aeropuerto internacional de Los Ángeles, a pesar de que María sobresale entre la masa homogénea (mexicanos, negros o rubios, hombres o mujeres, todos actúan igual, todos se confunden), nadie la cuestiona en la aduana⁵⁰ mientras está con los Wilson — como si fuera imposible determinar si es o no visible (y si es o

⁵⁰ Salvo por el episodio del carrusel, en el cual un encargado pregunta a los Wilson, “is she fooling around?” (“¿se esta haciendo la tonta?”), como si el funcionamiento del carrusel fuera algo que todos *deben* saber.

no criminal) por estar en una aparente “alianza” con los Wilson⁵¹. Es solamente cuando se separa y los pierde en el aeropuerto que es identificada por la migra⁵² como una amenaza en su calidad de trabajadora indocumentada y le es negado el acceso al país.

Enviada a la oficina de inmigración para arreglar su expulsión, se salva gracias a sus límites culturales y evade su inmediata deportación: ante su incapacidad de diferenciar la oficina de inmigración del sanitario de hombres, entra a este último solo para presenciar el asesinato de un sujeto del que nunca más se sabe en la película, pero cuya muerte es asociada, evidentemente, con María como un acto de terrorismo. Comienza entonces a ser perseguida por el verdadero asesino, un ruso mafioso, y por el Buró Federal de Investigación (FBI por sus siglas en inglés), quienes aseguran que María es una espía y “más peligrosa que Camelia la tejana.”

A partir de este momento y a lo largo de la película, María es perseguida paralelamente por ambos, el mafioso y el FBI⁵³. Esta persecución constante es análoga a su propia lucha interna, pues María se debate entre la visibilidad, la invisibilidad, o un mestizaje indígena-mexicano-chicano. El punto culminante de ambas persecuciones llega, evidentemente, con la captura y deportación de María que

⁵¹ Aquí suponemos que hay una aceptación tácita del migrante indocumentado en tanto que esté ya aliado con estadounidenses ricos. Al perderse y vagar sola por el aeropuerto su posición como sirvienta no está asegurada y, por lo tanto, su dominación queda postergada o hasta suspendida.

⁵² Servicio de inmigración y control de aduanas de los Estados Unidos.

⁵³ El hecho de que no se trate de una persecución por parte de la migra, es decir, de la búsqueda del migrante y su deportación, sino por parte del FBI (que se ocupa de criminales responsables de ofensas federales y de crímenes fuera de la jurisdicción de agencias estatales), y de un verdadero terrorista (que al ser hombre blanco pasa desapercibido por el FBI aunque esté todo el tiempo en sus narices), nos muestra que la interpretación de los indocumentados va más allá de un discurso que aboga por la “legalidad” de la presencia de extranjeros en Estados Unidos; en realidad funciona en base a una caracterización racial (*racial profiling*) y cultural, y cuya naturaleza es criminal.

ella misma decide aceptar como definitiva porque su ya muy marginal posición en México se acentúa al comenzar a desconocer signos mexicanos-criollos y minimizarse así la poca “invisibilidad” (en realidad, limitada a algunos conocimientos urbanos y a su español) que permite su supervivencia.

2.4.3. Pureza e invisibilidad

“I used to be a sinner, and *now I’ve had my soul saved* and I wanna help all you people who ain’t found the right life yet, and I’ll show you the way to save your soul!” (“¡Antes era un pecador y *ahora que me han salvado el alma*, quiero ayudarlos a ustedes que no han encontrado todavía la buena vida, y les mostraré el camino para salvarse!”) (énfasis añadido), grita en la calle un hombre afroamericano vestido con un traje blanco, rodeado de mexicanos y chicanos que lo escuchan atentamente. María, al ver a sus paisanos congregados, lo oye pero al no entender nada, se aleja de la multitud. ¿Pero qué significa salvarse y quiénes lo han salvado? La salvación del alma y la búsqueda/encuentro de la *buena vida* — la vida “normal,” la aceptada por los grupos en el poder, una vida que deja de ser perversa, conflictiva y pecadora por salirse de la “norma” —, marcan la alineación del hombre afroamericano con los blancos — alineación representada por su traje blanco que contrasta con el color de su piel, ese que si se cubre, deja de ser visible, ilegal y extraño.

La escena posterior a esta nos muestra una mexicana *agringada* que oculta su origen bajo su pelo teñido de rubio (pero de raíces oscuras) y un rostro con rasgos similares a los de María, y que recibe la reafirmación de su “nueva” y legal identidad de dos lados. Primero, María, en su *indianidad* visible, es un espejo que la invita a diferenciarse en lugar de reconocerse en él, y cuando María le pide ayuda para ubicarse, la mujer *agringada* le responde con un marcado acento mexicano y una

actitud arrogante “I’m sorry, I do not speak Spanish” (“Lo siento pero no habo español”). Posteriormente, al partir María en búsqueda de otros paisanos que la puedan ayudar, la mujer le dice a su novio, “Pues ésta, ¿qué no mira que soy güera⁵⁴, pues?” a lo cual él le responde para tranquilizarla, “¡No te enojas, mi güerita!” Queda claro que a través de la adquisición de un color de pelo, el uso de un maquillaje que aclare la piel, y de una actitud que castigue “el atrevimiento” de María, la mujer agringada pretende invisibilizarse, alinearse también ella con aquellos en el poder. Así, a pesar de que su color de piel “indique” desviación, a través de una transformación que la homogeniza, y a pesar de que su presencia pudiera ser “ilegal,” se nota completamente asimilada y aceptada. El encuentro con María funciona entonces como la re-afirmación de su papel dentro de la frontera, a la cual quiere pertenecer en los términos *aceptados*, a través del desconocimiento de su paisana, pero deja entrever que ella también está atrapada y *atravesada* pues ya no es mexicana, pero tampoco es estadounidense y, mucho menos, “güera.” Sin embargo, en su alineación con los *gringos* quiere creer que ya se ha situado de un lado, que no está atrapada entre dos culturas y, por la ventaja que su nueva posición representa, ella también rechaza a María como si se tratara de una intrusa.

Al continuar su camino, María se encuentra con una cantina de mexicanos y, en un ambiente más familiar que el resto de la ciudad, pide que la ayuden dándole un trabajo. El cantinero se niega a emplearla porque la ilegalidad entre sujetos fronterizos es un *crimen* por asociación. Su miedo, no obstante, la guía a un

⁵⁴ Blanca y/o rubia.

restaurante que marca el comienzo del tema de la explotación fronteriza-laboral: *El Coyote (Mexican Food)*.

En *El Coyote*, María es engañada por el jefe. Éste le promete guardarle su sueldo, es decir, no le dará nada hasta que llegue a la suma necesaria para comprar el tractor. Cuando María le cuenta a su compañero que es el “Señor Coyote” quien ahorra su dinero por ella, éste se exalta pero calla la verdad del robo del que será víctima María debido a la constante vigilancia de una cámara en la cocina. Sin embargo, le advierte que “¡Para comprarte el tractor, vas a tener que *trabajar como negro!*” (énfasis añadido).

Como Rohrer ha observado, uno de los elementos claves en las películas de María son los refranes, dichos y canciones populares (60). En este caso, el dicho “trabajar como negro/esclavo” se nos presenta incompleto, pero al espectador que conoce la segunda parte (“para vivir como blanco”) le queda claro el mensaje. Manuel Burgos explica el sentido de este dicho: la necesidad de trabajar arduamente viene del sistema esclavista y, en contraste, el hombre blanco enfrenta menos dificultades y vive más cómodamente (9), lo cual convierte — cuando ambos papeles se comparan — la comodidad en el objetivo del trabajo. La omisión de la segunda parte del dicho apunta, suponemos, a su obsolescencia ya que en el nuevo sistema, dentro de México el trabajo arduo en las clases populares sirve solamente para sobrevivir y no para vivir sin preocupaciones y cómodamente.

María se muestra entusiasmada por aprender muchas cosas y así ganar más dinero, pero también admite con un poco de pena y culpa, que quiere ceder al consumo innecesario comprando una grabadora portátil. Este nuevo objetivo se

desvía del principal, pero no es por ello opuesto sino que es quizá la materialización de la posición *atravesada* de María. A través de sus películas observamos su pasión por la música tradicional⁵⁵ y su deseo de adquirir una grabadora deja entrever no su deseo de deculturarse, sino una nueva manera de participar en un aspecto cultural indígena-mexicano. Sin embargo, este deseo es interpretado por su compañero de trabajo como un primer paso hacia la deculturación, por lo cual le sugiere que también se compre ropa para quitarse su vestido mazahua y “verse mejor” — intuyendo, claro está, que María ya está resignada a asimilarse completamente para también “salvar su alma” y adquirir, junto con la radio y la ropa moderna, su invisibilidad. María, como es de esperar, le pregunta confundida, “Pues, ¿qué tiene mi vestido? Si es lo que más les gusta a los gringos cuando van pa’ allá. ¡Hasta me retratan!”

Al verla retratada en la cámara de los Wilson nos encontramos con una imagen que entra en el exotismo turístico y que está completamente extraída de su ambiente: una indígena en cualquier parte del mundo. La frontera, en esa imagen, no pareciera existir porque María no está en *ninguna* parte para quienes poseen su foto, pero por estar ya en una posición *atravesada*, similar a su presencia en la frontera, María se encuentra en un espacio fronterizo: su imagen está ligada al carácter decorativo de sus chiquihuites y completamente desconectada de la feria y de los otros indígenas y campesinos, al mismo tiempo que su diferencia o su visibilidad se ha convertido ya en un bien de consumo para los turistas.

⁵⁵ Velasco incluso ha grabado tres discos de música tradicional mexicana como la India María (Rohrer 55).

En el momento del registro fotográfico, María posa conscientemente y mira a la cámara coquetamente, como si se tratara de algo común para ella. Los turistas, que no compran nada y solo se pasean fotografiando, parecieran hacerlo automáticamente, como si tal tarea fuera obligatoria en su necesidad de ratificar su posición en el país que visitan. Si bien su registro minimiza la invisibilidad internacional de María, también la hace *visible* en el sentido de cosificarla al quedar ligada al carácter artesanal de los productos que conforman el fondo de la foto, pues “la transnacionalización de la cultura impone [también] un intercambio desigual de los bienes materiales y simbólicos” (García, *Culturas* 38).

Análogo a este registro fotográfico tenemos el que hacen los agentes del FBI en su constante vigilancia, ante la que María aparenta invisibilidad al confundirse en la ciudad a pesar de su ropa mazahua: María aparece trabajando, hablando por teléfono, tomando un vaso de leche en un restaurante, *coffee and doughnuts*⁵⁶ (café y donas) en otro y mirando pelucas fuera de un aparador. Gracias a su posición *atravesada*, María es capaz de mezclarse entre la multitud — lo que en estas fotografías se nos muestra como algo derivado de sus nuevos hábitos ciudadano-estadounidenses y como parte de su camino hacia la invisibilidad — porque el espacio mismo es tan heterogéneo que María ya no puede sobresalir.

La hibridez del ambiente urbano californiano no es un escondite seguro — a pesar de que sea difícil atraparla tanto para el mafioso como para los agentes federales —, más bien, aunque exista el peligro de caer presa en manos de quienes la

⁵⁶ En realidad esto es lo único que puede pronunciar. Cuando intenta pedir una *cheese hamburger* después de mucho practicar la pronunciación, la mesera la confunde al hablarle rápidamente en inglés presentándole el especial del día y los distintos tipos de quesos para la hamburguesa. Resignada, María vuelve a pedir *coffee and doughnuts*.

persiguen, incluida la migra, María es capaz de confundirlos y engañarlos porque puede mutar, cruzar entre hábitos que se quisieran opuestos, pero que ya están arraigados tanto por los habitantes “legales” como por los *atravesados*. Es decir, a través de su *doble crítica* o de su *nueva conciencia mestiza*, reconoce el potencial de partir de los límites impuestos por los pensamientos territoriales para expandirlos y hacer malabares con los distintos elementos que estos proveen para, por un lado, sobreponerse a los obstáculos que todos le quieren imponer y, por otro lado, para confundir a los sujetos territoriales haciéndoles creer que está circunscrita a ellos.

Las diversas comidas que María nunca ha probado se convierten en armas involuntarias a la manera de los dibujos animados: el helado que pone frente a un ventilador le cubre la cara a uno de los agentes, mientras que el otro recibe un disparo de mostaza en los ojos al morder María un *hotdog*. Asimismo, cuando está a punto de ser apresada, María baila jazz repitiendo fielmente los pasos que observa en una clase a la que entra para esconderse, hipnotizando a los agentes federales y escapando delante de sus narices. Éstos, incapaces de salirse de sus propios límites interpretativos, solamente pueden dar sentido a sus hábitos y a su apariencia como un disfraz que, en tanto que terrorista, sirve para esconder lo que creen ser su identidad criminal.

La hibridación de María, aunque no sea en todo momento crítica con los elementos que toma de una y otra culturas, se muestra útil para su salvación y su resistencia a caer en manos equivocadas. Aunque se sabe “intrusa,” María cuestiona la validez de las fronteras que, si de un lado le imponen necesidades que no puede cubrir, forzándola, por lo tanto, a salir de sus tierras para buscar otra manera de

mantener su lazo con ellas, María admite también que le deberían permitir incursionar libremente como trabajadora y reconocer que su “intrusión” no es más que una consecuencia de los propios cambios en la organización global que el neoliberalismo produce, haciendo cada vez más difícil la supervivencia en la propia tierra, mientras que los que tienen capital tienen derecho a entrar donde quieran — porque para ellos no existen las fronteras.

Así, aunque la migra solo aparezca dos veces en la película, la persecución de la que es objeto María por parte del mafioso y del FBI representa el estado permanente en el que se encuentra el migrante, escondiéndose y siempre huyendo como si se tratara de una cacería⁵⁷. Por otro lado, su lucha interna surge, evidentemente, al concientizar su posición, pues al dotarse de hábitos ciudadano-estadounidenses, se debilitan los ciudadano-mexicanos a los que a su vuelta estará sometida, lo cual solo le promete acentuar su marginación.

2.5. Indígena “mestiza,” nuevas miradas al presente

En las comunidades indígenas contemporáneas existe una clara influencia externa, producto de la colonización y de los proyectos posteriores que la nación “independiente” concibió como una extensión, en gran parte, de las dinámicas económicas y culturales coloniales dejando, nuevamente, marginadas a las comunidades que sufrían estos modelos con mayor intensidad. El mestizaje, o la primera posición *atravesada* de los colonizados, surge como una mezcla primero

⁵⁷ Como si una vez cruzada la frontera hubiera siempre un constante peligro de ser “cazado” por los Minutemen (pseudo-activistas, muchas veces partidistas del movimiento de Supremacía blanca) que cuidan la frontera México-Estados Unidos.

cultural y después racial — incluso, aunque se sea indígena “puro,” culturalmente se está sometido a elementos externos.

María está imbuida inicialmente en los aspectos culturales indígenas, y en los criollos/españoles en menor medida. Sin embargo, a través de sus actitudes “internalizadas,” que parecieran probar el estereotipo del indígena como inferior, María muestra a su audiencia indígena y mestiza el choque de ambas culturas y civilizaciones cuando a través de miradas eurocentristas y territoriales se interpretan como opuestas, obligando a los sujetos indígenas que migran a la ciudad a renunciar a su cosmovisión para ser aceptados como habitantes “legales” de la urbe. De modo similar, cuando el mexicano debe migrar a Estados Unidos, las categorías de desarrollo/subdesarrollo ponen al migrante en el dilema cultural de tener que ser “de aquí” (alinearse con los habitantes “legales” reproduciendo, como el predicador afroamericano y la mexicana agringada, un discurso que repruebe los límites y las resistencias culturales del migrante que busca adaptarse) o “de allá” (continuar siendo un intruso).

Al migrar a la ciudad, María adopta aspectos urbanos que mezcla con otros que trae del campo, generalmente probando que ambos tienen lugar en la vida contemporánea, rompiendo con las categorías que pretenden poner a unos por encima de otros. Al migrar a Estados Unidos, María utiliza igualmente elementos que ya están en los cruces rural/urbano e indígena/criollo para servirse de estos en su nueva experiencia como inmigrante indocumentada. Sin embargo, dado el avance tecnológico que experimenta en Los Ángeles, su mestizaje debe expandirse.

Al comenzar a trabajar como enfermera en la casa de una pareja de ricos en California, María debe moverse entre culturas de manera más drástica que en sus tres primeros trabajos (en *El Coyote*, en una empacadora de refrescos y como botarga de gallina para Kentucky Fried Chicken). Aunque los trabajadores de la casa también son sujetos marginales — excepto por el mayordomo que es blanco y estadounidense —, María por ser mexicana está en una posición más vulnerable porque desconoce cómo operar las máquinas que debe usar para ocuparse del mórbido dueño.

Aquí, para enfatizar la brecha tecnológica que separa a México de Estados Unidos y para situar a María como quien debe enfrentarse a ésta en la nueva economía, la maquinaria se nos presenta indomable y María temerosa, pues finalmente la vida del dueño depende de su habilidad para dominarla. A pesar de que María se muestra completamente ignorante a este respecto, su deseo de llegar a su meta financiera la impulsa a aprender a manejar la máquina sin ningún problema, sin que por ello confíe en que ésta sea la mejor manera de curar al enfermo⁵⁸.

María observa el deterioro de la salud del enfermo, y genuinamente preocupada por su mejora, intenta complementar el trabajo de la máquina con su medicina tradicional — cuestionando así el método “moderno.” Al ver que el enfermo siempre tiene algún mal que alterna de cabeza a estómago, intenta sanarlo poniéndole chiqueadores⁵⁹ y cocinándole comida de su pueblo. Pero al prestar atención a sus síntomas y dolores, María llega a la conclusión de que lo que el

⁵⁸ La máquina, sinécdoque de la nueva economía, no promete la sanación, sino la prolongación de una enfermedad que no disminuye, pero que puede aumentar. Así, quienes la crean se enriquecen de su simple funcionamiento, mientras que el trabajador, para sobrevivir, carga con la toda responsabilidad de mantenerla funcionando.

⁵⁹ Rodajas de papa remojadas en vinagre que al ponerse en las sienes reducen el dolor de cabeza.

enfermo tiene es mal de ojo⁶⁰ y, consecuentemente, María decide hacerle una *limpia*⁶¹.

Virginia Rodríguez asegura que son las “personas carentes de cultura” las que realizan este tipo de curaciones (357) cuando, en realidad, forman parte de otro tipo de cultura. Al no asumirlas como herejía y ser una católica ferviente, María pone en evidencia que esta mezcla de técnicas curativas es parte de una cultura que funde dos. Nuevamente, la interpretación de ambos saberes como opuestos reafirma ideas que determinan la presencia de María como intrusa, y sus prácticas como el reflejo de una carencia, y esta última como una amenaza para la pureza cultural o para la invisibilidad.

Con el humo que las hierbas quemadas de la *limpia* producen, el enfermo comienza a sanar y los demás habitantes de la casa, al inhalarlo, entran en un trance de alegría y euforia, de celebración. No obstante, el enfermo comienza a sentir miedo por contradecirse su propio pensamiento; es decir, por tratarse del método de María, se enfrenta al dilema de aceptar la utilidad de la medicina tradicional mexicana o de confiar nuevamente su vida a la tecnología. Su pánico desemboca en un llanto que atrae a todos en la casa y a los agentes del FBI, quienes entran para salvarlo, pues suponen que María lo está matando.

La entrada del FBI da lugar a un desafortunado momento para María, pues trae consigo la amenaza de expulsión definitiva. Esta expulsión se anticipa desde el comienzo como un encierro en prisión (por ser criminal) o como su deportación; de

⁶⁰ Cuando alguien siente envidia u odio por otra persona y desea que algo malo le pase, dirige su energía negativa a la persona, enfermándola.

⁶¹ Ritual prehispánico que tiene por objetivo la limpieza espiritual y la protección contra malas influencias.

cualquier modo, una expulsión que toma forma de depuración. Así, los agentes del FBI, quienes nunca atrapan al verdadero asesino del aeropuerto, más que ser guardianes de la justicia, se revelan guardianes de la pureza.

Aunque María no sea castigada ni tratada con la hostilidad que los migrantes viven al ser capturados por la migra, comprende que la violencia ejercida sobre ella es cultural y económica, similar a la que está sometida en México, pero redoblada en Estados Unidos. María admite antes de partir que prefiere volver a México porque aunque allá también sea pobre, y allá también la traten mal “los güeros,” su cultura es menos conflictiva con la de la mayoría por compartir muchos de los “límites” que le causan problemas en su estancia como trabajadora en Los Ángeles. Decimos, pues, que la violencia que sufre es cultural porque sus múltiples cruces no pueden ser interpretados por los habitantes “legales” más que como impureza. Así, confinan a María dando sentido a su posición de acuerdo a su propia lógica, la misma que opone y separa lo que María es (inmigrante), de lo que era (campesina mexicana) o de lo que podría ser (“gringa” urbana).

Al reunirse con los Wilson hacia el final de la cinta, María, resignada, anuncia que se irá porque ahí nadie la quiere: “aquí todo es distinto, no puedo aprender el inglés y el español se me está olvidando, y al rato como dijo mi tata, no voy a ser ni de aquí ni de allá.” Aquí pareciera que María acepta el pensamiento territorial como propio al insinuar que debe pertenecer a un solo lugar; sin embargo, al mostrarse cómoda con sus nuevos elementos culturales y criticar que ahí nadie la quiere, nos aclara que su deseo de volver está basado en el rechazo que su presencia y sus “carencias” generan, pero no porque ella misma esté *atravesada*.

El Sr. Wilson intenta entonces convencerla de que se quede, usando el aspecto económico como palanca, y le sugiere ignorar el rechazo de los habitantes “legales” porque después de todo, aunque sea perseguida y discriminada, en Estados Unidos “gana en dólares, que en México valen mucho,” lo cual, asegura, le conviene más que regresar. María le responde indignada al Sr. Wilson: “pues a ti también te convenirte, tú lo pagas el mano de obra barato [sic].” Ante la reacción de María que claramente reprueba las razones de los estadounidenses para abrir las puertas a la inmigración indocumentada, la Sra. Wilson le exige que le pague lo que le dio en México por adelantado y lo del avión, a lo que María muy audazmente responde: “pues ahí me lo cargan en la deuda externa.”

Velasco propone dos puntos de partida para comprender la situación que lleva a María a ser crítica tanto con México como con Estados Unidos. En México critica los paradigmas en base a los cuales se margina al indígena y a las comunidades rurales, y reconoce que existe un favoritismo racial del cual se podría beneficiar si dejara de parecer indígena, se occidentalizara y participara como trabajadora, dentro o fuera de México, para cubrir necesidades (superficiales) a través de la práctica consumista que se nos contagia desde el norte. María critica también la ingenuidad de su padre, quien quiere convencerla de que en México los indígenas pueden incursionar en las nuevas dinámicas económicas y romper, al mismo tiempo, con la dependencia hacia Estados Unidos.

Por otra parte, María es crítica de los diferentes elementos que adopta en Estados Unidos, pues al aceptar con pena y culpa que quiere ceder al consumismo nos muestra que es consciente de lo que esto implica para su cultura, aprendiendo así a

“tolerar” la contradicción inicial que se le presenta. De ahí que ella misma se imponga un límite en su asimilación, pues con la adquisición de los zapatos deportivos y de la grabadora portátil — que en realidad es un regalo de su compañero de *El Coyote* — no compromete los aspectos definitorios de su cultura rural mexicana; y con el reconocimiento de Estados Unidos como un espacio “más bonito” (por darle más oportunidades) también reconcilia la contradicción de querer a México pero preferir quedarse ahí, aunque al final no le sea posible.

A pesar de haber sido realizada por sujetos no fronterizos (habitantes de la frontera México-Estados Unidos), esta cinta es marginal y fronteriza en tanto que parte de dos pensamientos territoriales para poner en tela de juicio los límites de cada uno, y para poner en evidencia el papel que estos juegan en la persistencia de interpretaciones estereotipadas. Las propuestas de Velasco se hacen evidentes no solamente a nivel narrativo, sino a través de su observación de la migración indígena y femenina, así como la desigualdad que producen los pensamientos territoriales.

En el siguiente capítulo abordaremos la cualidad femenina del personaje, en este caso, en un contexto religioso, y exploraremos el poder que adquiere María a través, nuevamente, de la expansión de límites y del cuestionamiento de categorías binarias y occidentales de género. Argumentaremos, por lo tanto, que en esta cinta nuestro personaje transforma el espacio religioso en uno menos represivo, más incluyente y con un poder menos centralizado, al tiempo que propone un nuevo género.

3. Sor Tequila: la mujer fronteriza y la “nueva” Iglesia

Más allá del mestizaje y de la resistencia de nuestro personaje en espacios fronterizos, internos o externos, éste es también partícipe de una posición *atravesada* en lo relativo al género. Esta posición le permite participar de la crítica a otra dimensión del discurso colonial: el patriarcado. Aunque este aspecto de su representación se haga evidente en varias cintas, hemos seleccionado *Sor Tequila* (1977 dir. Rogelio A. González Jr.) por estar contextualizada dentro de la Iglesia, institución patriarcal y colonial que administra poder en base a un sistema de estereotipaje basado en la debilidad y en la inferioridad — “inherentes” al sexo femenino y a la etnicidad indígena, respectivamente.

A pesar de encontrarse en una posición de desventaja, María logra transformar la Iglesia, crear un puente entre ella — en su papel de monja — y el sacerdote, y ejercer poder. Esta tarea corresponde al control que tiene sobre su cuerpo, construido como sexualmente diferente, pero más ágil y fuerte que el de los sujetos masculinos que la rodean, lo cual le permite, como veremos, ocupar temporalmente el espacio religioso masculino a la vez que transforma permanentemente la institución eclesiástica. Así, la comprobación de sus características sexuales, la verbalización de su deseo sexual a través del uso de alburess⁶² (“propios” al hombre), y la negación de

⁶² Juegos de palabras dotados de contenido sexual. Según Helena Beristáin, “la expansión del albur en la sociedad coincide con la evolución de los papeles asignados a la mujer en la historia reciente. El género femenino estaba relegado al hogar y a las labores domésticas. La inteligencia de las mujeres se aplicaba toda a los bordados y a la cocina. La dependencia económica reafirmaba esa marginación esclavizante. Al acceder la mujer a la educación en todos sus niveles [...] se abre paso como fuerza laboral, conquista su independencia económica y ocupa espacios antes exclusivos de los varones. Allí, al convivir con grupos de hombres durante las horas de trabajo, ha ido aprendiendo a descifrar la enigmática jerga de la que estaba excluida por convenciones sociales fincadas en la exclusividad de los mencionados espacios solo frecuentados por hombres” (400).

su cuerpo como producto de fantasías masculinas la hacen portadora de un género que no es ni hombre ni mujer.

Esta cinta comienza en el convento con María, o Sor Tequila, jugando béisbol con algunos niños y retando fantasías masculinas a través de metáforas de castración⁶³. Acto seguido, María se entera que será transferida del convento a una parroquia en el pueblo ficticio de Tlacahuixtla de Dos Santos para llevar a cabo la reparación de una iglesia. Una vez establecida en Tlacahuixtla, comienza una relación de rivalidad con el sacerdote de la otra parroquia, quien solo ve en ella una amenaza para el orden religioso. La sobrina del cura, sin embargo, ve en ella la promesa de liberación de las manos opresoras de su tío. Más adelante, y después de varios esfuerzos por hacer entender al cura que la mujer también es acreedora de un lugar propio, María logra sus objetivos.

Dentro de nuestro marco teórico nos referiremos, en primer lugar, al género fronterizo que, como propone Gloria Anzaldúa, es el espacio donde intersectan lo femenino y lo masculino; la mujer *mestiza*⁶⁴, atrapada en ellos, los rechaza a la vez que participa de ambos. Posteriormente abordaremos las estrategias y las tácticas, siguiendo el análisis de Michel de Certeau, y las pondremos en diálogo con la lucha feminista fronteriza.

⁶³ Como Carol D'Lugo sugiere, al poner énfasis en su fuerza física, esta apertura la sitúa en una posición privilegiada con lo cual se anuncia al espectador el derrumbe de fantasías masculinas: “[when] one of the children substitutes an egg for the next baseball to be pitched [...], María swings and smashes it, in a culturally specific metaphor for emasculation in the Mexican imaginary” (“[cuando] uno de los niños arroja un huevo en lugar de la pelota de béisbol [...], María batea y lo rompe en una metáfora culturalmente específica de castración dentro del imaginario mexicano”) (8).

⁶⁴ Esto puede ser entendido como un mestizaje racial, pero Anzaldúa utiliza el término para referirse también, de manera más general, a la posición atravesada a lo largo de culturas, géneros y religiones.

En tercer lugar, para contextualizar el apoderamiento que tiene lugar para María dentro de la Iglesia, presentaremos dicha institución a partir de su cualidad de refugio, lo cual le permite a María cuestionarla a pesar de los límites que ésta le impone por ser mujer. Y finalmente, sirviéndonos de los elementos teóricos enunciados, analizaremos esta cinta prestando atención a la diferencia sexual del personaje, a la construcción de un género fronterizo y al lugar al que éste le permite acceder dentro de la Iglesia, buscando demostrar que la India María es también subversiva en tanto que propone la transformación de discursos patriarcales dentro de esta institución y, como mujer *mestiza/fronteriza*, en tanto que propone un género propio.

3.1. Anzaldúa y el Ser femenino

Atrapada en un espacio donde se cruzan varias culturas, Gloria Anzaldúa construye un lugar propio donde se replantea discursos patriarcales (aztecas y españoles) y donde se repiensa ella misma como anterior al género (48). A lo largo de *Borderlands/La frontera*, la autora nos confirma su inclinación hacia la cultura y la religión indígenas, lo cual inevitablemente ancla su teoría feminista a un origen mitológico donde la serpiente, componente sexual femenino, lo abarca todo (ídem).

Al separarse de los lugares contruidos por los discursos patriarcales, Anzaldúa se reconoce como un cuerpo sexuado, *atravesado* por la dicotomía virgen/puta, o como un cuerpo que “enrosca” esta dicotomía. Al desenroscarla, se descubre entonces como un ser femenino entero, anterior a las divisiones comenzadas con la cultura azteca-mexica y consolidada por los conquistadores (48-49).

Como la autora señala, Coatlolopeuh, una parte de la versión inicialmente dividida del Ser femenino, contenía y dominaba todavía a las serpientes, es decir, era todavía sexuada (49). Más adelante, con el establecimiento de un catolicismo más ortodoxo, ésta adquiere su carácter virginal, instaurando así la dicotomía que separa lo espiritual de lo carnal (ídem).

La división del Ser⁶⁵, señala Anzaldúa, nos deja a las mujeres también divididas y nos impide reconstruirnos enteras (52-53). A pesar del establecimiento de esta división en modelos irreconciliables de lo femenino, los símbolos de las tres madres mexicanas (Guadalupe, la Chingada y la Llorona) se encuentran rodeados de ambigüedad:

In part, the true identity of all three has been subverted — *Guadalupe* to make us docile and enduring, *la Chingada* to make us ashamed of our Indian side, and *la Llorona* to make us long-suffering people. This obscuring has encouraged the *virgen/puta* (whore) dichotomy (53).

En parte, la verdadera identidad de las tres ha sido subvertida — *Guadalupe* para hacernos obedientes y resistentes, *la Chingada* para que nos avergoncemos de nuestro lado indígena y *la Llorona* para hacernos un pueblo de extenso sufrimiento. Este oscurecimiento ha fomentado la dicotomía virgen/puta.

Pero al mismo tiempo dentro del catolicismo mestizo, “*Guadalupe* unites people of different races, religions, languages: Chicano protestants, American Indians and whites” (“Guadalupe une a las personas de diferentes razas, religiones, lenguas: chicanos protestantes, indígenas y blancos”) (52); es la mediadora entre las culturas que nos atraviesan — “she mediates between humans and the divine, between this reality and the reality of spirit entities” (“media entre los humanos y lo divino, entre

⁶⁵ Consideramos que la importancia de la teoría feminista de Anzaldúa radica en la proposición de mecanismos de compleción a través tanto del cuestionamiento de las divisiones que aseguran la persistencia de sistemas patriarcales, como de la creación de un pensamiento donde los puentes entre categorías “opuestas” se revelan útiles en la irrupción del discurso colonial y del patriarcal.

esta realidad y la realidad de los entes espirituales”) (ídem). Dicha ambigüedad asegura control, vergüenza y sufrimiento, pero también una experiencia religiosa que permite la construcción de puentes entre la fragmentación y la compleción. Consideramos que, de manera similar a Guadalupe, nuestro personaje femenino, aunque no-divino, funge al mismo tiempo como mediadora y como síntesis de dicotomías, o como puente entre categorías que dentro del discurso patriarcal-colonial-religioso se han dividido con el fin de asegurar control.

The Catholic and Protestant religions encourage fear and distrust of life and of the body; they encourage a split between the body and the spirit and totally ignore the soul; they encourage us to kill off parts of ourselves. We are taught that the body is an ignorant animal; intelligence dwells only in the head. (59)

Las religiones católica y protestante fomentan miedo y desconfianza de la vida y del cuerpo; fomentan la división entre el cuerpo y el espíritu e ignoran totalmente el alma; nos llevan a matar algunas de nuestras partes. Nos han enseñado que el cuerpo es un animal ignorante; y que la inteligencia reside solamente en la cabeza.

Sin embargo, la mujer indígena y mestiza, al participar en la compleción de su *ser*, reta los discursos que, uno de la mano del otro, buscan mantenerla fija en categorías que excluyen la posibilidad de ser puente, de enroscar todo como serpiente y de fusionar los distintos fragmentos para crearse a sí misma: de ahí la importancia de la imagen serpentina para Anzaldúa.

[Coatlicue] represents: duality in life, a synthesis of duality, and a third perspective [...]. [She] depicts the contradictory [...], she is a symbol of the fusion of opposites: the eagle and the serpent, heaven and the underworld, life and death, mobility and immobility, beauty and horror” (68-69)

[Coatlicue] representa: dualidad en la vida, una síntesis de la dualidad y una tercera perspectiva [...]. Representa lo contradictorio [...], es un símbolo de la fusión de opuestos: el águila y la serpiente, el cielo y el infierno, la vida y la muerte, la movilidad y la inmovilidad, la belleza y el horror.

Si bien la lucha feminista que propone Anzaldúa está centrada en la compleción del ser femenino para lograr, nuevamente, anteceder al género, ésta está también anclada en la creación de una nueva conciencia mestiza que busca romper con categorías creadas como opuestas dentro de las distintas dimensiones del discurso colonial. “All the lost pieces of myself come flying from the deserts and the mountains and the valleys, magnetized toward that center. *Completa*” (“todas mis piezas perdidas vienen volando desde los desiertos y las montañas y los valles, magnetizados hacia el centro. *Completa*”) (73).

Asimismo, Anzaldúa reta los discursos creados por el hombre blanco heterosexual (ídem) a través de la creación de un género que no queda circunscrito a los límites establecidos por estos discursos, pues lo abarca todo a la vez que está en constante movimiento. Al intentar dar sentido al cuerpo naturalmente sexuado, naturalmente diferente del cuerpo del hombre y al deseo sexual, la proposición que hace Anzaldúa de un tercer género nos invita a pensar sus teorías como más cercanas a un movimiento que defiende la diferencia que a un movimiento que aboga por la igualdad⁶⁶. Anzaldúa pone énfasis en la necesidad de concientizar con respecto a la diferencia sexual y al antecedente cultural del género (tal y como ha sido definido por sociedades patriarcales precolombinas y españolas), pues solamente yendo más allá de éste, y una vez en la encrucijada, se puede crear un lugar propio.

Partiendo de un lugar masculino y de un no-lugar femenino, Anzaldúa propone la creación de un espacio donde todo converge: la división del Ser femenino finalmente deja de estar en relación con un no-lugar y, como consecuencia, deja de

⁶⁶ Luce Irigaray señala que el movimiento que ha propuesto la igualdad como solución ignora que somos diferentes y merecedoras de crear nuestro propio género a partir de nuestras diferencias y especificidades (“Question” 8-12).

pertenecerle al hombre porque al lograr anteceder sus fantasías, la mujer se reapropia de su cuerpo. Al poner énfasis en la diferencia sexual, en la serpiente, y en la identificación de lo femenino con su correspondiente “*vagina dentata*” (o la boca de la serpiente) (56), Anzaldúa reitera que la lucha no debe basarse en la “igualdad,” pues no se trata de ser como el hombre, se trata de ser mujer en un lugar propio que rompa con el discurso y el cuerpo que al hombre pertenecen, ambos silentes y reproductores de una falsa conciencia.

The work of *mestiza* consciousness is to break down the subject-object duality that keeps her a prisoner and to show in the flesh and through the images in her work how duality is transcended. The answer to the problem between the white race and the colored, between males and females, lies in healing the split that originates in the very foundation of our lives, our culture, our languages, our thoughts. A massive uprooting of dualistic thinking in the individual and collective consciousness is the beginning of a long struggle, but one that could, in our best hopes, bring us to the end of rape, of violence, of war. (102)

El objetivo de la conciencia mestiza es romper con la dualidad sujeto-objeto que la mantiene prisionera y mostrar en el cuerpo y a través de las imágenes de su trabajo cómo la dualidad es trascendida. La respuesta al problema entre la etnicidad blanca y de color, entre hombres y mujeres, reside en sanar la división que se origina en la fundación misma de nuestras vidas, nuestra cultura, nuestros lenguajes, nuestros pensamientos. Un desarraigo masivo de pensamiento dualista en la conciencia individual y colectiva es el comienzo de una larga lucha, una lucha que podría, esperamos, poner fin a la violación, a la violencia, a la guerra.

Para comprender mejor el pensamiento fronterizo de Anzaldúa, la lectura que David Carrasco y Roberto Lint hacen de *Borderlands/La frontera* nos sugiere otra manera de pensar la conciencia mestiza. Su lectura es de especial interés para nuestro trabajo ya que se concentran en el aspecto religioso de la obra de Anzaldúa pues, consideran, ésta parte principalmente de una visión religiosa (ídem):

Though [her] ecstatic trances have been largely ignored by scholars reading her work, [Anzaldúa] tells us on the first page and at strategic points throughout the book that a shamanic imagination — with its attention to spiritual journey, songs, and voices of ancestral spirits, psychic injury, and interior healing — informs her entire project. (ídem)

Aunque [sus] trances extáticos han sido largamente ignorados por estudiosos de su obra, [Anzaldúa] nos dice en la primera página y en puntos estratégicos a lo largo del libro que una imaginación chamánica — con su atención al viaje espiritual, cantos, y voces de espíritus ancestrales, heridas mentales, y sanación interna — informa su proyecto entero.

Como parte de la interpretación de cruces culturales, religiosos o de género, será necesario dentro de los contextos Mexicano y Chicano tener en cuenta la importancia de la religión (no necesariamente la Católica), por estar ligada a la cosmovisión de nuestros pueblos y por informar, consecuentemente, su participación en la frontera.

La aportación principal de Carrasco y Lint en torno a la interpretación que Anzaldúa hace de la cultura, el pensamiento y el género fronterizos, se encuentra sintetizada en el concepto que proponen como *loco/a-centric (loco/a-céntrico)*. Este concepto está basado en la supuesta oposición entre la razón (logos) y la narrativa espiritual (*mythos*): “in Anzaldúa’s loco-centric approach she draws upon both logos and mythos, but her shamanic imagination is not limited nor generated from either” (“en el acercamiento loco-céntrico de Anzaldúa se utiliza tanto el logos como el mythos, pero su imaginación chamánica no está ni limitada a, ni generada por ninguno”) (226). Por lo tanto, como los autores sugieren, para comprender la “creatividad alternativa” de Anzaldúa es necesario considerar su dimensión espiritual por fungir como puente, pasaje, o malinalli⁶⁷, dentro de la reconciliación de categorías.

⁶⁷ Malinalli (from *malin*, associated with the day sign *ce malinalli* “twisted grass” — coincidentally the source for the name Malinche, the woman who became the translator and lover of Hernán Cortés) were shaped like double helix structures in constant motion. Located in caves, near ponds, or inside of trees, they served as conduits of ancestral and sacred powers streaming through the natural and human world. [...] (Las Malinalli (de *malin*, asociado con el signo del día *ce malinalli* “pasto enroscado” — casualmente el origen del nombre de la Malinche, la mujer que se convirtió en la traductora y amante de Hernán

By terming her writings “loca-centric” we mean that her thought straddles, balances, and shifts lines of vision, plays the ends against the middle — paradoxically critiquing and occupying both — and works to make painful peripheries new centers of interest, power and signification. [...] [H]er loca-centric writings show us how dominant cultures and master narratives work repressively, not only economically and politically but also spiritually, against those who dwell in the borderlands [...]. (227)

Al calificar su obra como “loca-céntrica” queremos decir que su pensamiento extiende, balancea y mueve líneas de visión, enfrenta los extremos contra el centro — paradójicamente criticando y ocupando ambos — y que sirve para hacer de penosas periferias nuevos centros de interés, poder y significación. [...] Sus escritos loco-céntricos nos muestran cómo las culturas y las narrativas dominantes trabajan de modo represivo, no solo económica y políticamente sino espiritualmente contra quienes habitan la frontera [...].

Como Anzaldúa observa, todas las categorías de nuestra cultura — esta última entendida como lo establecido como norma dentro del discurso colonial y del patriarcal (38) — están en relación con los intereses de la clase dominante: en base a este principio se oponen unas categorías a otras no solamente como una manera de organizar el orden social y cultural, sino como una manera de obligarnos a participar en una u otra y a cargar con la rigidez⁶⁸ y la *fijeza* a la cual esto conlleva.

There is something compelling about being both male and female, about having an entry into both worlds. [...] [H]alf and halves are not suffering from a confusion of sexual identity, or even from a confusion of gender. What we are suffering

Cortés) fueron formadas como estructuras de doble hélice en constante movimiento. Localizadas en cuevas, cerca de lagunas, en el interior de los árboles, éstas servían como conductos de los poderes ancestrales y sagrados que emanaban a través del mundo natural y humano. [...] (Carrasco y Lint 227).

⁶⁸ Como hemos visto en el primer capítulo con Homi K. Bhabha, la *fijeza* define al estereotipo; de manera similar, la rigidez para Anzaldúa define la persistencia de éste: “the borders and walls that are supposed to keep the undesirable ideas out are entrenched habits and patterns of behavior; these habits and patterns are the enemy within. Rigidity means death” (“las fronteras y los muros hechos para mantener ideas indeseables fuera son hábitos y modelos de conducta bien arraigados; estos hábitos y modelos son el enemigo. Rigidez es muerte”) (101). En el contexto fronterizo (territorial, cultural o de género) se ejerce poder sobre los *otros* en base a las categorías que los grupos dominantes hacen circular en sus discursos: ceder ante la rigidez de estas categorías asegura, por lo tanto, su victoria sobre lo fronterizo.

from is an absolute despot duality that says we are able to be only one or the other. (41)

Hay algo fascinante en ser tanto masculino como femenino, de tener entrada en ambos mundos. [...] Los mitad y mitad no sufrimos de una confusión de identidad sexual, ni de una confusión de género. De lo que sufrimos es de una dualidad tiránica que dice que solo podemos ser uno u otro.

Tradicionalmente, la mujer ha sido relegada al espacio privado y condenada a participar como reproductora de los mismos discursos que la relegan a la otredad. En el contexto religioso, el discurso patriarcal dicta que la mujer carece de divinidad (Anzaldúa 39) y de razón (Larner 11) y que, por lo tanto, debe ser protegida tanto de su profanidad como de su animalidad, respectivamente. La protección de la mujer y del orden puede lograrse a través de la división espacial y de la consecuente restricción a lo privado para la mujer.

La reificación y la falta de un lugar propio son consecuencias también de la división del Ser femenino: “women, as the body, represent sexuality, which is then cut off from the ideal or spiritual, and becomes a ‘lower’ function, that which is *to be transcended in the pursuit of the good*” (“las mujeres, como el cuerpo, representan sexualidad, lo cual es después desconectado de lo ideal o espiritual, y se convierte en una función ‘baja,’ eso que *solo puede ser trascendido en la búsqueda del bien*”) (énfasis añadido) (Whitford 149). Así, al igual que la división del Ser en virgen/puta, la mujer queda circunscrita dentro de una de las dos categorías, es decir, lo espiritual o lo carnal. Esta última división representa una envoltura que quiere al “objeto inerte”; de esta manera, al salirse la mujer de esta envoltura, y al intentar completar su ser dividido, el hombre se siente amenazado con la castración (Irigaray en Whitford 151-52).

El acceso de la mujer a su propio cuerpo/espacio no representa una inversión del discurso que perpetúa la relación maestro-esclavo, sino la creación de una nueva relación donde, en base a las necesidades de cada uno, la mujer y el hombre son, en reciprocidad, igualmente poseedores de un lugar (Irigaray en Whitford 164). Para que exista esta relación entre hombre y mujer, señala Luce Irigaray, es necesario que exista un mediador, un puente, (Irigaray en Whitford 167) — este puente facilita no solo el movimiento libre de la mujer y la reapropiación de su cuerpo, sino que difumina fronteras que hasta ahora la han relegado a fantasías masculinas. La creación de un puente “does not lead to a fusion in which one or the other disappears, but to a mutual crossing of boundaries which is creative, and yet where identity is not swallowed up” (“no conlleva una fusión en la que uno u otro desaparece, sino un cruce múltiple de fronteras que es creativo y donde la identidad no es absorbida) (Whitford 167). Este movimiento permite, finalmente, que la mujer sea al mismo tiempo terrenal y celestial, carnal y trascendente (168) o, en palabras de Anzaldúa, *completa*.

3.2. Lugar y espacio, estrategias y tácticas: pensar la cuestión femenina

Para abordar la cuestión femenina desde un pensamiento loco-céntrico, las dicotomías lugar/espacio y estrategias/tácticas propuestas por Michel de Certeau nos plantean un problema ya que nos limitan a una u otra categoría cuando pretendemos abordar el género como fronterizo. Para Lois McNay, se trata de un llamado a mirar la obra de De Certeau críticamente, admitiendo los límites latentes, identificando posibles conflictos y sirviéndonos de ésta como una herramienta para pensar la lucha de la mujer por un lugar propio dentro del orden patriarcal.

Michel De Certeau propone estas categorías para abordar la relación sujeto-objeto en lo cotidiano, desafiando creencias de una “passive submission to dominant norms” (“sumisión pasiva a las normas dominantes”) (McNay 62). Por un lado, las estrategias se nos presentan como aquellas que pertenecen al “subject of will and power” (“sujeto de voluntad y poder”) (De Certeau 5) quien, adicionalmente, tiene la ventaja de poseer un lugar propio; por otro lado, las tácticas son aquellas de las que el “héroe común” (3) hace uso al presentársele la oportunidad de usar “the tools of the dominant [...] to undermine the dominant” (“las herramientas del dominante [...] para debilitarlo”) (McNay 70).

De Certeau llama estrategias al

calculus (or the manipulation) of relations of force which becomes possible whenever a subject of will and power (a business enterprise, an army, a city, a scientific institution) can be isolated. Strategy postulates *a place* susceptible of being circumscribed as *a propre* and of being the base from where relations can be administered with *an exteriority* of targets or threats (5, énfasis de De Certeau).

cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerza, lo cual es posible cuando un sujeto de voluntad y poder (una empresa de negocios, un ejército, una ciudad, una institución científica) puede ser aislado. La estrategia postula *un lugar* que es susceptible a ser circunscrito como *uno propio* y a ser la base desde donde las relaciones pueden ser administradas con *una exterioridad* de blancos o amenazas.

Las tácticas, por otro lado, no tienen un lugar aislado ni propio, al contrario, solo tienen lugar en el espacio⁶⁹ del “otro” que, no obstante “permits mobility, but requires amenability to the hazards of time, in order to seize the possibilities that a moment offers” (“permite movilidad pero ésta requiere de docilidad ante los peligros del tiempo para poder aprovechar las posibilidades que un momento brinda”) (ídem).

⁶⁹ El espacio (tiempo-espacio en simultaneidad) representa, ante la victoria del *otro*, la “ascendancy of space over place” (la predominancia del espacio sobre el lugar) (McNay 65).

Como se hace evidente en ambas definiciones, dentro del orden estratégico domina el lugar pues, al ser *lo propio*, se da la victoria de éste sobre el tiempo (De Certeau 5). Igualmente, éste brinda la posibilidad de una “práctica panóptica,” la cual facilita el ejercicio de poder y control sobre los objetos observados, permitiendo “to anticipate time by the reading of a space” (“anticipar el tiempo a través de la lectura de un espacio”) (ídem).

Strategies combine [...] three types of space — power [one’s own spatial “property”], theory [totalizing systems and types of discourse], and praxis — and aim at combinations of them which will assure mastery; they thereby foreground spatial relations, or at least attempt to reduce temporal relations to spatial ones by an analysis which attributes a proper place to each particular element and by a systemic organization of the types of movement characteristic of each type of unity. (7)

Las estrategias combinan [...] tres tipos de espacio — poder [la “propiedad” espacial de uno mismo], teoría [sistemas totalizadores y tipos de discurso], y praxis — y apuntan a combinaciones de éstos, lo cual asegura dominio; de este modo, destacan las relaciones espaciales, o al menos intentan reducir las relaciones temporales a espaciales a través de un análisis que atribuye un lugar propio a cada elemento particular y a través de una organización sistémica de los tipos de movimiento característicos de cada tipo de unidad.

A pesar de la clara ventaja que provee el lugar propio a la estrategia, la posibilidad de subvertirlo o de debilitarlo viene de “that which escapes and remains other to its orbit [...]. At the point where domination is most intense, [...] ‘tactics’ [...] diffuse or dissipate the uni-directional flow of power from above” (“aquello que escapa y permanece otro a su órbita [...]. En el punto más intenso de dominación, [...] las ‘tácticas’ [...] difuminan o disipan el flujo unidireccional del poder desde arriba”) (McNay 65). Así, puede incluso suceder que “the weakest position [turns] into the strongest one” (“la posición más débil se convierta en la más fuerte”), lo cual enfatiza la importancia de la toma oportuna de ocasiones (De Certeau 7).

De Certeau propone diversas actividades cotidianas (caminar, cocinar, leer, etc.) de tipo táctico (8) que pueden culminar en una inversión y transformación del orden si son conjugadas con un cierto saber: la economía de la acción que hace posible producir “el máximo efecto con el mínimo esfuerzo” (37). Este saber “is essentially a *memory*” (“es esencialmente una *memoria*”) (ídem) en el sentido de algo que designa “a presence to plurality of times which is not limited to the past alone” (“la presencia de una pluralidad de tiempos que no se limita solamente al pasado”) (n37).

La memoria que sirve para adquirir fuerza táctica es solamente utilizada en un momento adecuado, en la ocasión que se abre en los huecos del poder estratégico, o en palabras de De Certeau, “the lightning bolt of this memory gleams forth in the *opportunity*” (“el relámpago de esta memoria brilla a partir de la *oportunidad*”) (ídem). Es su falta de un lugar lo que la dota de capacidad de *move*, de mover y de adaptarse a las circunstancias (40): “memory comes from another place, it is ‘beside itself,’ it can dis-place” (“la memoria viene de otra parte, está ‘a un lado de sí,’ y puede des-plazar”) (41).

Para McNay el concepto de lo cotidiano (*everyday*) es ambiguo en tanto que, para un objetivo feminista, éste requiere una interpretación menos literal de las teorías de De Certeau.

On the one hand, there is a ‘concrete’ conception of the everyday which denotes the mundane practices of ‘ordinary’ subjects and the way in which these practices routinely resist incorporation into dominant norms. On the other hand, there is a ‘utopian’ conception where the everyday encapsulates a more general notion of the indeterminate nature of social life. [...] The value of this second conception of change for feminist analysis is that it yields an understanding of the increasingly complex or ‘hybrid’ nature of women’s social experience which escapes dichotomies of oppression and resistance. (McNay 62)

Por un lado, hay una concepción ‘concreta’ de lo cotidiano que denota prácticas mundanas de sujetos ‘ordinarios’ y la manera en que estas prácticas resisten rutinariamente a ser incorporadas a las normas dominantes. Por otro lado, existe una concepción ‘utópica’ donde lo cotidiano encapsula una noción mucho más general de la naturaleza indeterminada de la vida social. [...] El valor de esta segunda concepción de cambio para el análisis feminista reside en que cede el paso a un entendimiento cada vez más complejo e híbrido de la naturaleza de la experiencia social de la mujer, que escapa a las dicotomías de opresión y resistencia.

La hibridez implica “resistance or agency of the subaltern in terms other than those of opposition or externality” (“resistencia y agencia del subalterno en términos diferentes a los de oposición o externalidad”) (McNay 75). En este sentido, la posibilidad de pensar la lucha feminista en la cotidianeidad se presenta menos conflictiva siempre y cuando, como señala la autora, los dualismos espacio/tiempo y opresor/oprimido sean considerados en categorías menos rígidas (77). La lectura que McNay hace de De Certeau nos sugiere que si bien existen elementos que guían una teorización de la lucha feminista en el plano de una institución patriarcal represiva, limitarse al uso de categorías opuestas resulta contraproducente sobre todo porque los efectos de las tácticas contra las estrategias son, de acuerdo con lo que propone De Certeau, temporales (77-78) — idea conflictiva especialmente ante la demanda de la mujer de acceder a un lugar propio (75).

Proponemos, por lo tanto, que al pensar la posición de la mujer de una manera no completamente opuesta a la del hombre, sino basada en un género fronterizo, los efectos de las tácticas pueden ser permanentes. Así, si bien la mujer *mestiza*⁷⁰ puede todavía servirse de tácticas y de herramientas de la institución patriarcal para debilitar el poder del patriarcado, los efectos de éstas no quedan limitados a lo pasajero, pues al transformar la institución eclesiástica en un lugar menos excluyente promete la

⁷⁰ No en el sentido racial sino como un ser femenino completo.

difuminación de categorías que asegurarían de lo contrario la persistencia de divisiones opresoras.

3.3. Parresia en la “nueva” Iglesia

Con la entrada de Sor Tequila en la esfera pública y una vez establecida en una de las parroquias de Tlacauixtla de Dos Santos para llevar a cabo la reparación de su iglesia, comienza una relación de rivalidad con el sacerdote de la otra parroquia, quien solo ve en ella una amenaza para su institución. De entrada, es a través de su desplazamiento de un espacio privado (el convento) a uno público que incide en la separación misma de ambos espacios para fusionarlos y abarcar ambos, tanto lo “femenino” como lo “masculino”. Ambas categorías se nos presentan como obsoletas dentro del pensamiento de Sor Tequila así como en la materialización de éste en su cuerpo: es más fuerte y más ágil que los hombres sin que por ello se vean invertidas las categorías y adopta características viriles, poniendo en evidencia que éstas, el género y el sexo no se corresponden. Asimismo, Sor Tequila verbaliza un deseo sexual que cuestiona la relación entre virginidad y pureza sexual que establece la iglesia y el convento sin por ello comprometer su integridad moral de servir a la comunidad y, por lo tanto, evadiendo su categorización dentro de lo profano.

Esta cinta nos muestra un sacerdote contrario al carácter fronterizo de las cualidades de Sor Tequila e incapaz de ceder a ideas que mezclen “valores” de la Iglesia con otros que él cree opuestos aunque su uso se compruebe incluyente sin dejar de ser “divino.” Mientras que él dicta misa en latín, Sor Tequila le sugiere animar la misa con rock o mariachis para “quitarle lo aburrido” a la ceremonia. Más allá de bromear (si bien tiene un genuino deseo de amenizar las ceremonias, también

hace esos comentarios para sacarlo de quicio), María reprueba que la Iglesia no sea un lugar de refugio y de resistencia, sino donde se ejerce un control represivo y autoritario.

María cae en cuenta de que los problemas que su presencia traen están también relacionados con el riesgo que para el sacerdote representa una segunda opción religiosa. Esto es, al ser la Iglesia para él fuente de un poder absoluto y su lugar de observación panóptica, tiene también en sus manos la riqueza que misa tras misa recauda en diezmos. Así, con la entrada de una nueva iglesia en el pueblo, el sacerdote anticipa la descentralización de su poder y el fin de su enriquecimiento.

Al intentar defenderse de las acusaciones de Sor Tequila, el cura asegura que lo único que le interesa es el bienestar de sus seguidores y la prosperidad de la institución. Sin embargo, su manera de administrar poder y su interés económico ponen en evidencia no solamente su despotismo sino el de una institución entera pues, asegura María, la corrupción de la que es testigo se extiende hasta el Vaticano. Con esto último se comprueba que su papel dentro de la Iglesia, al considerarla una institución donde puede adquirir una cierta autoridad, no es de sumisión y obediencia sino de cuestionamientos y transformaciones.

Jean Franco indica que tanto el Hogar como la Iglesia gozaron por mucho tiempo de calidad social contra-estatal (pues “el estado [sic] era relativamente débil”) (“Matar” 82), reproduciendo, sin embargo, roles de género donde el Hogar y el convento eran femeninos, y la iglesia masculina (ídem). Así, la tradicional condición del espacio eclesiástico como “organización social efectiva” (ídem) en momentos de debilidad estatal, es cuestionada por Sor Tequila al reparar en la debilidad de la

Iglesia, en la represión y en la corrupción que reproduce. Sor Tequila cuestiona también su cualidad de refugio y resistencia al encontrarse con un ambiente religioso-público cuyo poder permea las esferas políticas y sociales.

Como señala Franco, “hay ciertas parroquias y familias que tienen una sólida tradición de resistencia al [Estado...] que dan cuenta de su oposición a la ‘modernización’ (integración al capitalismo)” (82). En la Iglesia moderna, sin embargo, tal oposición está más bien anclada a un tradicionalismo que reprime tanto la sexualidad de sus participantes como la libertad de la mujer para participar en sus propios términos, circunscribiéndola al claustro religioso, a la pureza sexual, o como reproductora dentro del matrimonio — en cualquier caso, como guardiana del lugar masculino.

Ahora bien, inicialmente enclaustrada, su papel dentro del orden eclesiástico está determinado por sus límites de participación y de poder pues, como Franco señala, “casa, hogar y convento son [...] construcciones producidas por un sistema de sexo-género,” elaborado “en relación a la presencia-ausencia del falo [...]: poder simbólico” (85). Ante la ausencia de falo, Sor Tequila busca anular esta división a través de un ejercicio de poder físico y moral, pues aunque su vuelta al convento esté establecida desde el comienzo, la oportunidad de tomar el mando de una parroquia anticipa y promete la reorganización de la institución.

A pesar de las claras limitantes impuestas sobre la mujer dentro de la Iglesia, Sor Tequila es capaz de cuestionar el discurso patriarcal y las características obsoletas de esta institución gracias a las posibilidades que tradicionalmente brinda ésta para resistirse y objetar al orden social y político. Asimismo, su fuerza opositora y

subversiva toma fuerza gracias a su conciencia mestiza, que le permite construir su cuerpo y crear un lugar desde el cual oponerse a las fantasías de dominación del hombre.

Antes de saber que debe partir a una misión, Sor Tequila nos anticipa que cuestionará la concepción tradicional de la Iglesia como lugar de resistencia, a la vez que utiliza esta cualidad para verbalizar su insatisfacción contra ella. La madre superiora, quien asegura que “las épocas cambian en el mundo y [...] también en el clero,” piensa en una mayor participación de la mujer — pero de manera todavía limitada —, mientras que María entiende tales cambios como la instauración de su género no como desviación sino como el producto de las necesidades femeninas.

Decimos “como desviación” porque a pesar de la apertura de la madre a un nuevo tipo de participación femenina, percibe a Sor Tequila como *loca* — en sentido peyorativo. Sin embargo, al ser *loco-centrista*, María participa en la lucha feminista excediendo los límites de su cuerpo, negándole al hombre depositar en ella su discurso e impidiendo la persistencia de una separación entre lo femenino y lo masculino. El desplazamiento al que obliga a María, por lo tanto, le da la falsa esperanza de reestablecer en ella el orden y, sin embargo, Sor Tequila termina por transformar el lugar masculino para su beneficio.

Sor Tequila se niega constantemente a ser subyugada y rezonga al sacerdote para hacerle saber su inconformidad con la institución y con la administración de poder y del espacio. Se podría decir que al intentar transformar los modos de obrar del sacerdote y, con esto, la estructura de la Iglesia, se crea un puente que media entre ella y el sacerdote. Como vemos al final de la cinta, él asimila lo que ella le critica y

le cuestiona y, como consecuencia, éste cae en la cuenta de que la estructura de la Iglesia y su pensamiento se deben transformar.

3.4. El cuerpo de la monja

El cuerpo de Sor Tequila, por ser monja, se quiere una construcción de múltiples discursos socio-históricos que refuercen el poder patriarcal eclesiástico. Sin embargo, su fuerza física y la verbalización de su deseo sexual son factores que no solamente impiden que su cuerpo esté sometido al poder estratégico en términos de debilidad e inferioridad, sino que le permiten completar su Ser y participar en el espacio público en términos que si bien no invierten las relaciones maestro-esclavo, posibilitan una relación recíproca entre ella y el sacerdote hacia el final de la cinta.

Sor Tequila y su género fronterizo están determinados por su sexo, sin embargo, esta relación, aunque natural, no sigue el modelo femenino enunciado por el hombre. Al contrario, sobre su cuerpo femenino escribe un discurso propio que concibe a partir de sus necesidades, sus especificidades y sus deseos físicos. Específicamente, la verbalización de su deseo sexual a través del uso de alburas, de pícaras miradas y sonrisas como autorespuestas a éstos, y su fuerza física (en forma de luchadora, futbolista, torera, etc.), la dotan de cualidades reservadas al hombre y la ponen en el punto de mira de la observación/control clerical, al mismo tiempo que la elevan por encima de los hombres al conjugarse con características femeninas “propias” de la monja (virginidad y bondad).

En contraste con Sor Tequila, las otras mujeres religiosas reproducen la exaltación de la virginidad a través de su cuerpo, apenas activo, apenas visible. El sacerdote, al estar también limitado por la castidad, tiene una conciencia de su cuerpo

similar pues al verse, por accidente, parcialmente desnudado por María, reacciona nerviosamente, buscando taparse la poca piel que queda al aire, todavía cubierta por largas medias y largos calzoncillos.

Si desde el comienzo se nos aclara que María desde pequeña ha estado interesada en los deportes — como toma de control del cuerpo y como cuestionamiento a los roles de género — y que no obstante ha elegido una vocación que circunscribe su cuerpo en un plano de virginidad, debilidad y de sumisión, ¿cómo comprender su propia construcción a partir de estas fórmulas? El tercer género que propone Sor Tequila es producto de un proceso similar a la experiencia de las monjas místicas: así como el trance en el cual éstas se veían sumergidas para posteriormente registrar sus experiencias y visiones en textos, el trance físico de Sor Tequila está igualmente definido por una experiencia que, aunque subjetiva e irrefutable, se encuentra bajo un control estratégico. Su configuración corporal pone en evidencia que ésta ha sido delineada en base a una experiencia y memoria, a un trance individual de cuerpo y mente. Su deportividad y deseo sexual son su trance: éste construye su cuerpo en términos que, aunque pueden ser superficialmente observados por sus superiores y los clérigos, se sale de su control y de su comprensión: lo que practica y experimenta en su cuerpo pertenece solo a ella — la dota de un lugar propio.

3.4.1. La transformación de la Iglesia

La relación entre María y el sacerdote, al pertenecer a distintas órdenes, no exige su obediencia ante lo que él mande. De la misma manera, aunque él desapruueba la participación de Sor Tequila, no tiene la autoridad necesaria para deshacerse de ella

legítimamente. Sin embargo, como monja, debe guardar una posición inferior a la de cualquier clérigo, lo cual la pone forzosamente debajo del sacerdote quien, adicionalmente, al haber establecido en el pueblo un monopolio religioso, posee el poder absoluto.

La transformación del orden eclesiástico dentro de esta cinta son producto de las mañas o artificios de María, quien al tomar la ocasión u oportunidad de acondicionar la parroquia, se presenta con la posibilidad de “tomar” también el espacio público. Al estar sometida a la Iglesia desde lo privado, María solamente puede adquirir poder a través de su cuerpo y de su tercer género; sin embargo, esta libertad incrementa su fuerza al introducirse en un espacio donde, a pesar de ser controlado por el sacerdote, encuentra huecos — y es al aprovecharse de estos que es capaz de ejercer su voluntad y de transformar la Iglesia.

Con el arrebato de elementos que María pone a su servicio y placer se da una resignificación de estos, lo cual es leído por el sacerdote como un peligro latente. Si bien no le prohíbe a María el uso de su cuerpo para sus propio fines, la vigila desde cerca para asegurarse de que ella y su iglesia no se salgan de control. Asimismo, observa de cerca a los habitantes del pueblo pues sabe que tanto ella como ellos pueden tomarle ventaja en un momento de descuido. El lugar estratégico del sacerdote es, en realidad, una dispersión de lugares que rodean a Sor Tequila, pero que al utilizar ella sus trucos, dejan de “pertenecerle,” pues difuminadas las fronteras, se transforman en neutrales (o comunes).

El sacerdote posee la iglesia, la prisión y los negocios a los que María acude en búsqueda de ayuda para completar su misión. Aunque de entrada todos se niegan a

ayudarle con la reconstrucción de la iglesia franciscana, María encuentra la forma de hacer que los simpatizantes del sacerdote se pongan de su lado. Habiendo descubierto que la fidelidad que le muestran al sacerdote está ligada a la monopolización de la Iglesia, Sor Tequila resuelve que la única manera de restarle autoridad y de hacer que se neutralicen o cambien de bando es montar una escena. Ella y su amigo, un niño huérfano que encuentra en la Iglesia a su llegada, producen una explosión que aparenta hacer surgir de la tierra una estatuilla de San Francisco de Asís, evento que los del pueblo interpretan como un milagro. La aparición del santo hace que repiensen su alianza y ayuden a Sor Tequila con las reparaciones.

Jugada la carta del milagro, María compra la simpatía de los presos con comida para también pedirles que la ayuden. Sin embargo, Pantoja, súbdito del sacerdote y autoridad pública, se niega a que los presos, quienes muestran genuina gratitud y deseo de ayudarla, participen en las reparaciones. A partir de este momento, María desvía su misión y decide atacar por otro flanco, centrándose en el sacerdote y su transformación.

El sacerdote es incapaz de ver que lo que María quiere tomar es un poco del poder que le “pertenece” para transformar la iglesia en un espacio menos represivo que permita un modo de participación distinta por parte de las monjas y de los creyentes. Con la entrada de María, el sacerdote pierde noción de la amenaza que ella representa pues su lectura del espacio pareciera indicarle que la monja planteará su ofensa en términos de total dominación espacial, es decir, como una inversión de papeles y no como reciprocidad. Contrariamente, al desear la apertura del espacio religioso y la justa participación tanto de hombres como de mujeres, Sor Tequila

anticipa que de adoptar el discurso patriarcal a la inversa, pondría en riesgo su misión y obstaculizaría su verdadero fin de transformación recíproca. Por esta razón, enfoca su esfuerzo en influenciar el pensamiento del sujeto en quien se deposita el poder, pues de triunfar, su misión puede ser completada y la Iglesia transformada.

Como historia paralela a la central (la rivalidad entre monja y sacerdote) está la de la sobrina del sacerdote que quiere contraer nupcias con un hombre divorciado. Al acercarse a Sor Tequila para pedirle consejo, recibe una reprimenda porque la Iglesia no permite que alguien que ya ha recibido el sacramento del matrimonio una vez, lo vuelva a recibir. Sin embargo, María la ayuda para convencer a su tío de que le dé la bendición para casarse, aunque no sea por la Iglesia. En este momento, María tiene ventaja sobre el sacerdote, pues no solamente sabe lo que la sobrina esconde al tío, sino que también sabe que si él supiera los planes de su sobrina, reaccionaría negativamente. Para calmar todos los sinsabores, el sacerdote comienza a beber copiosamente té de boldo, lo cual más adelante se complica y debe ser llevado al hospital por lo que creen es un infarto.

Sor Tequila, como de costumbre, es la única que se arma de valor para llevarlo a la ciudad en helicóptero aunque no sepa volar. Después de horas de intentar dominar el helicóptero, es finalmente guiada por la torre de control para aterrizarlo y el sacerdote es tratado a tiempo. Al tomar la responsabilidad de salvar la vida del sacerdote, María pone no solamente en juego la vida del cura sino la suya propia, pero dadas las consecuencias que anticipa cae en cuenta de que es el único momento que se le presentará para ejercer su voluntad. Como es de esperarse, al recuperarse, el

sacerdote finalmente cede a las demandas de María en cuanto a la administración del poder y el acceso a su parroquia.

Al aprovechar ambas oportunidades, Sor Tequila toma herramientas que no *le* pertenecen, pero que al estar en sus manos puede explotar para lograr sus objetivos con el mínimo esfuerzo, pues en ambas ocasiones los que trabajan para ella son el pueblo y el sacerdote, aunque éste último lo ignore todo el tiempo. Así, la manipulación que ejerce sobre unos y otros le permite transformar la Iglesia, al sacerdote y cumplir con su misión. Hacia el final de la cinta, el sacerdote pide perdón a todos y ofrece su renuncia, a lo cual María se opone porque su meta ya ha sido alcanzada y porque la nueva configuración del espacio ya le promete un lugar propio. De la misma manera, la partida del sacerdote no representa ningún ascenso de poder para ella dada la estructura tradicional de la Iglesia, pero promete una participación activa creado el puente entre él y María.

Al proponer Sor Tequila que no es mujer porque es monja, evade los límites que dentro de la organización social mexicana son impuestos a la mujer so pretexto de debilidad natural; al mismo tiempo, al no asumirse hombre, sino monja — que es, por definición, mujer —, demuestra que sus características naturales no la ponen por debajo de ningún hombre, pues sale triunfante tanto física como espiritualmente. Así, a través de su cuerpo, se opone al discurso en base al cual se organiza el espacio y accede a su propio cuerpo — terreno todavía prohibido para las otras monjas y mujeres del pueblo con quienes se la compara. Su entrada y triunfo en Tlacahuixtla de Dos Santos, por lo tanto, hace referencia a su victoria sobre las dicotomías que dentro del discurso patriarcal se quieren opuestas. El deseo de que ambos santos

existan en armonía y de que cada uno tenga acceso a su propia parroquia representa también el deseo de acceder a un lugar propio y de ser acreedora al libre movimiento de un lado al otro, de un género al otro.

Conclusiones

Hemos tomado como punto de partida para nuestro estudio la cualidad ambigua del personaje y de sus cintas para enfocarnos en el aspecto subversivo de su representación. El estereotipo ha sido clave para nuestro análisis en tanto que ha guiado los tres capítulos que componen esta memoria siguiendo un hilo que va del discurso colonial, al discurso territorial, al discurso patriarcal—todos parte de un pensamiento que determina alteridades en términos de lo Único (occidental, central y masculino, respectivamente).

Igualmente, hemos comprobado que a pesar de que el objetivo principal de la actriz y directora sea entretener, y de que se sirva de la comedia para comunicar su mensaje, se muestra preocupada con la representación del indígena. Hemos visto que su uso de estereotipos en *Tonta, tonta, pero no tanto*, la primera cinta analizada, sirve para cuestionar su interpretación, pues en una situación tras otra deja en claro que el personaje es más perspicaz que quienes reproducen el discurso colonial. A través de situaciones y condiciones en las que los indígenas se encuentran al migrar del campo a la ciudad, demostramos que la especificidad de María resulta diferente, sin por ello exaltar ni la posición de los sujetos urbanos ni la de los indígenas que han sido completamente asimilados, sino haciendo énfasis en la complicidad de cada uno en la reproducción de un sistema que mantiene al indígena como inferior y, por ende, en la parte más baja de la pirámide social. Como tema clave para comprender el deseo y la voluntad de María de ser aceptada en sus propios términos y no a través de una deculturación, propusimos que su plan de acción en materia de educación es especialmente importante dado el contexto político en el cual aparece esta cinta. De

esta manera, el indicio para revalorar sus cintas se hace obvio: María interactúa y resiste a un discurso que reproducimos junto con mestizos y criollos y comprueba su derecho a participar en la creación de una sociedad nacional activamente y no como símbolo de lo “tradicional.”

En el segundo capítulo hemos enfocado nuestro análisis en una variante del discurso colonial, el pensamiento territorial, y en las interpretaciones que éste conlleva en cuanto a producciones epistemológicas y culturales, marginando todo lo que excede la lógica interna del centro de poder. El análisis de *Ni de aquí ni de allá* fue conducido como un complemento a la discusión abierta en el primer artículo en torno a la alteridad del personaje en tanto que indígena. Hemos visto cómo María, al verse obligada a salir de México, se encuentra en una posición doblemente marginada a la cual debe sobreponerse desarrollando tolerancia por los cruces culturales que atraviesan su cuerpo. Paralelamente a la adquisición de un pensamiento fronterizo, María desarrolla conciencia con respecto a la interpretación de los sujetos territoriales, quienes la conciben solamente en términos de carencias. El pensamiento de María está anclado en la resistencia y la transformación/adaptabilidad cultural: por un lado, se niega a ser de-culturada con el objetivo de invisibilizarse y ser aceptada por la sociedad estadounidense y, por otro, adopta algunos aspectos de la cultura consumista con el fin de adaptar sus pasatiempos tradicionales. A través del análisis de esta cinta comprobamos que María posee un mestizaje cultural, o un libre movimiento entre culturas, desde su pueblo, fortalecido con su entrada en la urbe, y consolidado con su entrada en Estados Unidos. Es este mestizaje, por lo tanto, el que le permite sobrevivir al ambiente cultural y económico en el cual se ve inmersa, y

cuya representación en esta cinta llama la atención sobre la necesidad de romper con nuestros pensamientos territoriales y adoptar también mestizajes interpretativos.

En el tercer capítulo hemos analizado *Sor Tequila* sirviéndonos de la teoría feminista de Anzaldúa que propone un género fronterizo, un lugar propio para la mujer: construcción de un género en base a las necesidades y especificidades propias. Central a esta cinta es el cuerpo de María, que al no reproducir el discurso patriarcal funciona como una herramienta para cuestionar y transformar la Iglesia y, sobre todo, las relaciones entre ella y el hombre — depositadas, en esta cinta, en la relación monja-sacerdote y en las disputas entre una parroquia y otra. Desde el ángulo de las estrategias y tácticas, analizamos este acceso como un logro a través del aprovechamiento de ocasiones o huecos en el orden eclesiástico. En este sentido, Sor Tequila toma las oportunidades que se le presentan para introducirse en lo público y para participar en éste y transformarlo. Con la transformación de las relaciones hemos comprobado que no solamente adquiere un lugar en la Iglesia que le permite acción, movilidad y libertad, sino que subvierte el pensamiento del sacerdote.

De manera más general, hemos comprobado que este personaje, lejos de ser una superficial observación de las dinámicas mazahuas, migratorias o de lo femenino, se centra en las interpretaciones a las que estamos sujetos como indígenas, como indocumentados y como mujeres. Igualmente, al servirse de situaciones y de una serie de personajes estereotipados, se pone en evidencia que, así como se meten en escena rasgos generalmente interpretados como inferiores o reaccionarios, también se ridiculizan discursos que dentro de la vida social y cultural de México contemporáneo contribuyen a la persistencia de discursos coloniales y patriarcales.

El cine de la India María es, por lo tanto, una invitación a repensar la representación del indígena y de la mujer. La ruptura con representaciones que reafirman fantasías occidentales y masculinas cuestiona, por defecto, la clasificación que a lo largo de la historia se ha mantenido como la base de relaciones sociales y de producciones epistemológicas y culturales. A pesar de los claros objetivos de entretenimiento y rentabilidad, las cintas de este personaje proveen a los grupos marginados imágenes familiares al mismo tiempo que abogan, aunque de manera cómica, por el derrumbe de discursos opresores. Por lo tanto, en miras de tales aportaciones, continuar analizando el cine de la India María bajo parámetros occidentales y territoriales, o como la añoranza de un cine indígena que exalta ideales femeninos occidentales y que mantiene al indígena relegado a papeles menores, secundarios o como objetos de utilería, significa participar en la reproducción de los mismos discursos que estas cintas critican.

Obras citadas

Amuchástegui Herrera, Ana. "Virginity in Mexico: The Role of Competing Discourses of Sexuality in Personal Experience." *Reproductive Health Matters*. 6.12 (1998): 105-15.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. México: Panorama Editorial, 1986.

Argüelles, Lourdes. "Undocumented Female Labor in the United States Southwest: An Essay on Migration, Consciousness, Oppression and Struggle." *Between Borders. Essays on Mexicana/Chicana History*. Adelaida R. Del Castillo ed. Encino: Floricanto Press, 1990.

Arizpe S., Lourdes. *Indígenas en la Ciudad de México. El caso de las "Marías"*. México: SEP, 1975.

Babb, Sarah. "Del nacionalismo al neoliberalismo: El ascenso de los nuevos *Money Doctors* en México." Tr. Emeshe Juáhsz-Mininberg. *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Daniel Mato, coord. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, 2005. 155-172.

Baca, Jimmy Santiago. "So Mexicans are Taking Jobs from Americans." *Immigrants in Our Land & Selected Early Poems*. New York: New Directions Publishing, 1990. 24.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Bank, Muñoz, Carolina. "The Political Economy of Corn and Tortillas." *Transnational Tortillas. Race, Gender, and Shop-Floor Politics in Mexico and the United States*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

Benavides, Oswald Hugo. "Melodrama as Ambiguous Signifier." *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*. Texas: University of Texas Press, 2008.

Bhabha, Homi K. "The Other Question..." *Screen*. 24.6 (1983): 18-36.

Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo, una civilización negada*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

_____ "Por la diversidad del futuro." *Hacia nuevos modelos de relaciones interculturales*. Guillermo Bonfil, comp. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 222-34.

Bryan, Susan E. "Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato." *Historia mexicana*. 33.1 (1983): 130-69.

Burgos, Manuel. "The *Dichos* in Latin America: A Window to Ideologies." *Manuel Burgos, Interests*. 8 enero 2012 http://www.manuelburgos.com/Manuel_Burgos/INTERESTS_files/Los%20Dichos%20In%20Latin%20America.pdf

Carrasco, David y Roberto Lint Sagarena. "The Religious Vision of Gloria Anzaldúa. *Borderlands/La Frontera* as a Shamanic Space." *Mexican American Religions: Spirituality, Activism, and Culture*. Gastón Espinosa y Mario T. García eds. Durham: Duke University Press, 2008. 223-41.

Castro Ricalde, Maricruz y José Pablo Villalobos. "Popular Mexican Cinema and Undocumented Immigrants." Tr. by Emily Hind. *Discourse*. 26.1&2 (2004): 194-213.

Chomsky, Aviva. *They take our jobs! And 20 other myths about immigration*. Boston: Beacon Press, 2007.

D'Lugo, Carol. "La India María vs. Cantinflas and El Santo: Identity Construction within Aspects of Race, Gender, and Class in Popular Mexican Cinema." *Cine-Lit VI. Essays on Hispanic Film and Fiction*. Guy H. Wood ed. Oregon: Cine-Lit Publications, 2008. 4-16.

De Certeau, Michel. "On the Oppositional Practices of Everyday Life." Tr. Fredric Jameson y Carl Lovitt. *Social Text*. 3 (1980): 3-43.

De la Peña, Guillermo. "La ciudadanía étnica y la construcción de los indios en el México contemporáneo". *Revista internacional de filosofía política*. 6 (1995): 116-140.

"El racismo en México." *Espiral*. Once TV. XEIPN, Ciudad de México. 7 marzo, 2012. Televisión.

Foucault, Michel. "The Subject and Power." *Critical Inquiry*, 8.4 (1982): 777-795.

_____ "Truth and Power." *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Colin Gordon ed. New York: Pantheon Books, 1980. 109-133.

_____ *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo Veintiuno, 2002.

Franco, Jean. "Escritoras a pesar suyo: las monjas místicas del siglo XVII en México." *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 29-51

_____ "Matar sacerdotes, monjas, mujeres y niños." Tr. Rita Ferrer. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. 79-90.

García, Carlos. "Justifica edil de León arresto a comerciantes indígenas." *La Jornada*. 19 marzo 2011 <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/19/index.php?section=estados&article=028n2est>

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina: Editorial Paidós, 2005.

_____ *Las culturas populares y el capitalismo*. 1a ed. México: Editorial Nueva Imagen, 1982.

Garner, Roberta. "Stuart Hall." *Social Theory: Power and Identity in the Global Era*. Toronto: University of Toronto Press, 2010. 568-72.

Grosz, Elizabeth. "Refiguring Bodies." *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminist*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 3-24.

Hernández, Natalio. "Imágenes de los indígenas: juicios y prejuicios." *Lo propio y lo ajeno: interculturalidad y sociedad multicultural*. Ursula Klesing-Rempel, comp. y Astrid Knoop, coord. México: Plaza y Valdés, 1996. 97-106.

Hicks, Emily. *Border Writing. The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Huaco-Nuzum, Carmen. "La representación femenina en la cultura popular del cine de María Elena Velasco." *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Norma Iglesias, coord. y ed., y Rosa Linda Fregoso, ed. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1998. 167-180.

_____ "Ni de aquí ni de allá: Indigenous Female Representation in the Films of Maria Elena Velasco." *Chicanos and Film Essays on Chicano Representation and Resistance*. Chon A. Noriega, ed. New York: Garland Publishing, 1992. 143-155.

Iglesias Prieto, Norma. "Border Representations." *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Michael Dear et al, eds. New York: Routledge, 2003. 183-213.

_____ "Fantasías masculinas: las mujeres fronterizas en el cine." *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. 153-166.

_____ *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. Tijuana: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, 1985.

_____ "Women and Cinema in Mexico." *Promises of Empowerment: Women in Asia and Latin America*. Christine Hünefeldt et al, eds. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2004. 225-246.

Irigaray, Luce. "The Question of the Other." Tr. Noah Guynn. *Yale French Studies*. 87 (1995): 7-19.

Larner, Lindsay R. "The Role of Feminine Rhetoric in Male Presidential Discourse: Achieving Speech Purpose." *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania. 30 de septiembre 2012, <http://repository.upenn.edu/curej/102>.

Maciel, David. *Norte: the U.S.-Mexican border in contemporary cinema*. California: Institute for Regional Studies of the Californias, 1990.

Mallon, Florencia. *Peasant and nation: the making of postcolonial Mexico and Peru*. California: University of California Press, 1995.

“María Elena Velasco. ‘La India María’.” *La historia detrás del mito*. TV Azteca 13. Ciudad de México. 20 agosto 2011. Televisión.

Márquez, Carlos F. “El cine de la *India María*, comedia ligera con crítica política según Rohrer.” *La Jornada Michoacán*. 4 octubre 2009. 6 abril 2011 <http://archivo.lajornadamichoacan.com.mx/2009/10/04/index.php?section=cultura&article=012n1cul>

Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 2a ed. México: Editorial Gustavo Gili, 1991.

McNay, Lois. “Michel de Certeau and the Ambivalent Everyday.” *Social Semiotics* 6.1 (1996): 61-81.

Méndez Morales, José Silvestre. “El neoliberalismo en México: ¿éxito o fracaso?” *Contaduría y Administración*. 191 (1998): 65-74.

Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

Monsiváis, Carlos. “Would So Many Millions of People Not End Up Speaking English? The North American Culture and Mexico.” Tr. Christopher Dennis. *The Latin American Cultural Studies Reader*. Ana del Sarto, et al, eds. Durham: Duke UP, 2004. 203-32.

_____ “Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle.” *Escenas de pudor y livianidad*. México: Editorial Grijalbo, 1988. 77-96.

Mora, Carl J. “...To Rebuild a Ruined Cinema in a Ruined Country: 1981-1989.” *Mexican Cinema. Reflections of a Society 1896-1988*. Berkeley: University of California Press, 1989. 149-186.

Moral-De la Rubia, José. “Religión, significados y actitudes hacia la sexualidad: un enfoque psicosocial.” *Revista colombiana de psicología*. 19.1 (2010): 45-59.

Newman, Barbara. *From Virile Woman to WomanChrist: Studies in Medieval Religion and Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Quijano, Aníbal. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America.” Tr. Michael Ennis. *Nepantla: Views from South* 1.3 (2000): 533-80.

Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude*. Austin: University of Texas Press, 1992.

_____ “Categorizing the Other.” *Latino Images in Film*. Austin: University of Texas Press, 2002. 13-37.

Rodríguez Rivera, Virginia. “Limpias mágicas.” *Revista Hispánica Moderna* 10.3/4 (1994): 357-65.

Rohrer, Seraina. “Stereotyping in the Films of La India María.” *The Journal of Latino-Latin American Studies*. 3.3 (2009): 54-68.

Rohter, Larry. “Film Version of Everyman Wins Mexico.” *The New York Times*. 6 noviembre 1988. 21 febrero 2010 <http://www.nytimes.com/1988/11/06/world/film-version-of-everyman-wins-mexico.html>

Rosaldo, Renato. *Culture & Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press, 1989.

_____ “Foreword.” *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Néstor García Canclini, autor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. xi-xvii.

Saragoza, Alex M. “The Border in American and Mexican Cinema.” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 21.1-2(1992-1996): 155-90.

Saldívar, José David. *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Stone, Alison. “Going Beyond Political Essentialism: Irigaray’s Conception of Self-Expressive Bodies.” *Luce Irigaray and the Philosophy of Sexual Difference*. Cambridge University Press, 2006. 33-42. 2 julio 2012 <http://lib.myilibrary.com?ID=48049>

Tejeda González, José Luis. “La línea, la frontera y la modernidad.” *Estudios fronterizos*. 5.10 (2004): 73-90.

Tsing, Anna. “The Global Situation.” *The Anthropology of Globalization: A Reader*. 2a ed. Jonathan Xavier Inda y Renato Rosaldo, eds. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2008. 66-98.

Valenzuela Arce, José M. “ ‘Ni de aquí, ni de allá’: los símbolos tradicionales en las películas de ‘la India María’.” *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. 182-199.

_____ *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*. México: Conaculta, 1998.

Vidal, Hernán. "Teoría de la dependencia y crítica literaria." *Ideologies and Literature* 3.3 (1980): 116-21.

Whitford, Margaret. "Ethics, Sexuality, and Embodiment." *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London: Routledge, 1991. 149-68.

Zermeño, Sergio. "Desidentidad y desorden: México en la economía global y en el libre comercio." *Revista Mexicana de Sociología* 53.3 (1991): 15-64.

_____ "La derrota de la sociedad. Modernización y modernidad en el México de Norteamérica." *Revista Mexicana de Sociología* 55.2 (1993): 273-90.