



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Posgrado en Humanidades

RACISMO, IMÁGENES Y HUMOR EN AMÉRICA LATINA.

LOS CASOS DE LA INDIA MARÍA EN MÉXICO Y LA PAISANA JACINTA
EN PERÚ.

TESIS

Doctorado en Humanidades

Ma. Luisa Camargo Campoy

Director de tesis

Dr. Carlos Yuri Flores Arenales.

Comité tutorial

Dra. Haydée Quiroz Malca

Dr. Alberto Felipe de Jesús Becerril Montekio

Comité lector

Dra. Ángela Ixkic Bastian Duarte

Dra. Emiliana Cruz Cruz

Dra. Morna Mcleod Howland

Dra. Marisa Ruiz-Trejo

Agradecimientos

A la gente de México, ya que gracias a sus impuestos, tuve la posibilidad de acceder a una beca, la que debiera ser un derecho y no un privilegio.

A la planta docente del Doctorado en Humanidades de la UAEMorelos, en especial a aquellas personas que se dieron el tiempo para comentar mi proyecto.

A mi comité tutorial y a mi comité lector. Por el tiempo dedicado a leer mi trabajo de investigación y por las observaciones.

A mi tutor, por el tiempo, la paciencia y sobre todo, por las enseñanzas académicas.

A las hermanas de Chirapaq. A Tarcila Rivera Zea, por la fuerza que contagia. A miss Paty Huayllasco Marquina por acompañarme en Ayacucho.

Al Dr. Mauro Mamani Macedo, por las pláticas orientadoras, por animarme a seguir a pesar del racismo. Al Dr. Pablo Sandoval, por guiarme académicamente y otorgarme las facilidades para investigar. A la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en cuyas bibliotecas aprendí sobre la lucha de los pueblos andinos contra el racismo.

A las hermanas de la CONAMI. Laura Pérez, Norma Donjuan Pérez, Fabiola del Jurado Mendoza. Sin su apoyo no habría podido viajar a Perú cobijada y sabiéndome acompañada.

A las concejalas del CNI.

A todas las hermanas de distintos pueblos originarios que día a día enfrentan el racismo, desde lugares diversos pero se mantienen fieles a su identidad histórica.

A mis hermanas feministas, en especial a las Pluriversas (Pluriversidades Feministas), cada que lo necesito, acudo a ellas y me siento confortada.

A quienes he elegido como familia: Eric, compañero de vida, gracias por estar incluso en la distancia. David Tupak, por ser mi gran maestro de vida, gracias por elegirme como tu mamá. Leo, amigo del alma y Ale, gran amiga, por compartir la vida en Perú. Mar Daza, por adoptarme como familia durante unos días en Lima. A las mujeres quechuas y aymaras, que con gusto compartieron la comida conmigo. A la señora Dora, gracias por las recomendaciones y los buenos deseos. A la gente que me hospedó en Ayacucho, que compartió conmigo los huaynos y esperaba que volviera con bien después de mis travesías.

A mi familia. Hermanas, hermano. Abuelas, abuelos. Padre y madre. Con mis actividades académicas, he intentado dignificar nuestro lugar. Tarea nada fácil. Espero, al menos, haber comenzado. Es suya la última palabra.

Índice

Introducción -----	1
Marco teórico y conceptual -----	4
I Historia oral e imágenes	
II Imágenes como discurso	
III Mestizaje como elemento estructurante del racismo	
IV La mancha india	
V Ofensas	
VI Autoadscripción indígena. Problemática	
VII Blanquitud	
VIII Belleza y blanquitud	
IX Lenguaje	
X Medios de comunicación y poder	
XI Tensiones. Miradas	
XII Guía de trabajo de campo	
Capítulo 1.	
La india María. Construcciones desde el mundo mestizo. -----	29
1.1 Devenir de María en México.	
1.2 Contexto en el que surge el concurso	
1.3 Conformación de María como la otra	
1.4 India María	
1.5 Mujeres migrantes	
Capítulo 2. La India María en México -----	54
2.1 El cine como dispositivo de poder	
2.2 El cine y la identidad nacional	
2.3 Cine y memoria	
2.4 El cine y el Estado mexicano	
2.5 Régimen escópico derivado del cine mexicano: racista-colonial-sexista.	
Capítulo 3. Racismo, imágenes y humor en la conformación de la identidad colonial en América Latina -----	76
3.1 Imágenes del mestizaje en la conformación de los Estados-nación.	
3.2 Colonialidad-modernidad	

3.3	Discurso visual: Imágenes y mirada	
3.4	Discurso visual. Imágenes y mirada	
3.5	Mujeres	
3.6	Racialización de las identidades de género a través de la Paisana Jacinta	
Capítulo 4. El humor en América Latina.		113
4.1	Entendiendo el humor	
4.2	¿De qué se ríen los humoristas?	
4.3	Teorías del humor	
4.4	Lenguaje como código racista	
4.5	Figuras de la risa. ¿La paisana y la india son figuras icónicas de lo tonto?	
4.6	Consideraciones respecto al humor.	
4.7	El humor como elemento deshumanizante.	
4.8	Significantes humorísticos de la María en México y la paisana en Perú.	
Capítulo 5. Experiencias de racismo en México y Perú afectadas por los personajes India María y Paisana Jacinta.		152
5.1	México	
5.2	Perú	
5.3	Nociones de belleza	
Capítulo 6. Espacio de resistencias		198
6.1	Las resistencias	
6.2	Resistencias ante el control social por medio de los personajes India María y Paisana Jacinta.	
6.3.	Resistencias colectivas	
6.4	Creadoras audiovisuales	
6.5	Perú y la Paisana Jacinta.	
7. Reflexiones finales		253
Referencias bibliográficas		271

Introducción

La investigación que presento es una crítica hacia la forma en que se ha representado a las mujeres indígenas en la industria cultural haciendo uso del entramado racismo, imágenes y humor para cimentar una sola forma de ver a dichas mujeres, conformando así un régimen escópico (Martin Jay, 2007) racista, que se refuerza y se reinventa continuamente. La India María y la Paisana Jacinta, son personajes humorísticos que ejemplifican la forma en que se representa a las mujeres indígenas en medios de comunicación en México y en Perú, que repercute en América Latina, tan sólo pronunciar los adjetivos “maría” y “paisana” se tienen imágenes concretas. Dichos adjetivos, están marcados por significantes de raza, clase, género, edad y geografía; ambos personajes son indígenas, son pobres, son migrantes y, son mujeres.



Póster promocional de la obra de teatro: La india María en la big City presentada en el teatro Pop Up, ubicado en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. La imagen es acompañada por el texto «La India María encuentra el amor de una forma inesperada, cuando su patrón comienza a insinuársele». Presentada los martes de enero de 2020. Imagen e información tomadas de la página de Facebook del teatro Pop Up <https://www.facebook.com/PopUpTeatroCafe/photos/1235349709983162>

Las imágenes cobran importancia ya que son la culminación de un proceso que tiene cimientos en las dinámicas sociales que se entretajan con actitudes y acciones racistas. La tradición de representar a personas que han sido configuradas dentro de la dinámica relacional ellas/ellos nosotros/los otros comienza en la época colonial, se mantiene con las repúblicas independientes y se consolida con la conformación de los Estados-nación. Mi investigación se enmarca históricamente en este último momento, tiempo en que aparecen los dos personajes de la investigación (México, 1960, Perú 1990). Analizo la forma en que los personajes India María y Paisana Jacinta han sido usados para racializar por medio de imágenes, llegando a convertirse en formas hegemónicas del deber ser de las mujeres indígenas en condición de migración. Paralelo, los estudios sobre la colonialidad del poder, del saber y del ver son fundamentales en mi investigación.

Desde la fotografía, la pintura, el cine, las imágenes han estado basadas en lo que concierne a la estética occidental-colonial. Consideraciones sobre lo bello, lo sublime, lo feo, lo grotesco han articulado manifestaciones artísticas y éstas a su vez, integran patrimonios culturales. Presentar cuerpos desnudos de las personas indígenas y negras, con una pequeña manta que les cubre, portando lanzas, escudos, tomando corazones arrancados, ofrendados, configuró la historia cultural representacional de lo llamado salvaje, irracional, no civilizado, lo indio, lo indígena. Historia escrita desde el imaginario de quien domina, lo que lleva a la gente dominada (en este caso, sería la gente mestiza) a la inacción, a «...desaprender tanto el odio como la voluntad de sacrificio, pues ambos se nutren de la imagen de los antepasados oprimidos y no de los descendientes libres» (Benjamin, 2016:72).

La investigación que presento es resultado de un proceso que parte de lo personal y llega a la academia, por lo que es una investigación que reconoce mi lugar de enunciación.¹ Como mujer nahua-teének, formo parte de familias que fueron desplazadas de sus territorios ubicados en la región de la Huasteca de México (San Luis Potosí e Hidalgo) por conflictos debidos a cacicazgos sucedidos a mediados del siglo XX.² Moverse del lugar de origen se convirtió en un horizonte de posibilidad para varias familias, incluyendo la mía.

Cuando terminé la secundaria, no había más opción que salir de mi comunidad, Mecapala, si pretendía seguir estudiando. Las redes de mujeres existentes posibilitaron que me trasladara a los catorce años a la Ciudad de México y mi objetivo era estudiar. Para lograrlo, debía trabajar y la opción fue como empleada doméstica. Así lo hice. Las recomendaciones que recibí cuando tomé mis pertenencias y me encaminé al transporte que salía de mi comunidad hacia la pequeña terminal camionera fueron diversas. Mi madre y mi padre pidieron que me cuidara, que no dejara de comunicarme; mi padre me entregó los documentos más importantes hasta ese momento: acta de nacimiento y certificado de secundaria. Con mis hermanas mayores fue distinto. Ellas tenían dos años de haber salido de la comunidad. Sus palabras fueron: «córtate las trenzas, quítate esa

¹ Mi lugar de enunciación ha sido construido históricamente como mujer indígena, migrante, racializada, subalternizada y en el que reconozco estructuras de poder. Mi intención es hacer crítica hacia esas estructuras. Para ello, retomo las discusiones feministas rescatadas por Ochy Curiel Pichardo quien afirma «Las feministas también han aportado en relacionar el pensamiento con la acción desde las experiencias que generan un punto de vista particular... Todo lo anterior ha impactado a la antropología, para dar lugar a nuevos campos como antropología de la mujer, antropología del género y antropología feminista, que han abierto nuevas perspectivas teóricas epistemológicas y metodológicas y han enriquecido la disciplina» (Curiel, 2013:22); para Djamila Ribeiro se trata de cuestionar la historia al indicar «Pensamos lugar de enunciación como una forma de refutar la historiografía tradicional y la jerarquización de saberes consecuente de la jerarquía social» (Ribeiro, D. 2019:17).

² Si se desea conocer más sobre los enfrentamientos caciquiles en la región de la Huasteca, consultar Hernández N. L (2010) "Proceso Díaz contra los caciques" diario La Jornada y Sánchez J. J. (2004) *No nos vamos a ir como venimos. Descripción, experiencia y relato del mundo*. CIESAS, México.

falda larga. Lo que harás cuando te paguen el primer sueldo será comprar ropa y zapatos. Cuando llegues a México no hables. No querrás que te confundan con la India María». Sabía de las películas de la India María por comentarios de mi madre, porque en el pueblo no había televisión. Con los años, vi también a La Paisana Jacinta, personaje de la televisión peruana, en quien reconocí rasgos similares con la India María. Fue así que comencé las reflexiones.

La India María es un personaje que surgió en el cine mexicano en 1968. En 1970 realiza sus primeros sketches en el programa de la empresa Televisa *Siempre en domingo* (1969-1998) donde adquiere popularidad, volviendo al cine en 1972 teniendo ya una base sólida en audiencia. La Paisana Jacinta, por su parte, surge en la televisión, en el canal público peruano Frecuencia Latina. De acuerdo con la organización indígena Chirapaq la primera aparición fue en el programa JB Noticias, y tras su éxito, a partir de 1999³ se convierte en programa exclusivo para el personaje. Es en el año 2017 cuando realiza su primer filme.

Marco teórico y conceptual

¿Cuáles son las herramientas utilizadas por producciones audiovisuales (India María y Paisana Jacinta) que dicen representar a mujeres indígenas, que permiten a estas anclarse socialmente y permanecer en el imaginario colectivo? ¿Qué contextos sociales, culturales, políticos e históricos les facilitan la tarea? Son las preguntas que orientan mi investigación.

³ Chirapaq. 11-29 de agosto de 2014. Informe sombra del presentado por el Estado peruano. Comité para la eliminación de la Discriminación Racial. Perú.

Las teorías y conceptos que me guían son feministas, principalmente decoloniales y antirracistas. El enfoque que utilizo es transdisciplinario, se cruzan elementos de la sociología, la antropología y la historia. Tienen un lugar importante los aportes de Aura Cumes, Lorena Cabnal, Yasnaya Elena Aguilar Gil y Emma Chirix, quienes poseen autoridad epistémica al ser mujeres pertenecientes a pueblos indígenas de América Latina; retomo, además, a autores vinculados con la teoría crítica. La herencia del feminismo negro, la matriz de dominación⁴ (Collins, 1990), es un punto clave, ya que pretendo develar los elementos que llevan a los dos personajes que se dicen ser representaciones de mujeres indígenas racializadas a ser usados como dispositivos de control ejercido desde el Estado a través de la industria cultural vinculadas al ámbito de lo político.

Para Luis García Fanlo, quien desde América Latina retoma las discusiones de Foucault, Deleuze y Agamben, un dispositivo tiene implicaciones de régimen social que vincula las palabras, las cosas y los sujetos sin que puedan ser definidas ni pensadas sin relacionarlas unas con otras:

«un dispositivo no es un discurso o una cosa o una manera de ser sino la red que se establece entre discurso, cosa y sujeto. Un dispositivo es un régimen social productor de subjetividad, es decir, productor de sujetos-sujetados a un orden del discurso cuya estructura sostiene un régimen de verdad» (Fanlo, 2011: 7)

I. Historia oral e imágenes.

⁴ Para Hill Collins las mujeres negras viven en Estados Unidos se encuentran con prácticas sociales que acompañan su historia particular “dentro de una matriz única de dominación caracterizada por opresiones interseccionales. La raza está lejos de ser el único indicador de diferencia grupal —la clase, el género, la sexualidad, la religión y el estatus de ciudadanía son también muy importantes en Estados Unidos” (Hill Collins, Patricia. 2012:102).

Silvia Rivera Cusicanqui es pionera en el uso de la historia oral como «potencia epistemológica» (1987) en los estudios de pueblos andinos. Por medio de esta herramienta, se puede hacer crítica a la forma en que se ha visto a las poblaciones indígenas desde el pongueaje⁵ académico hasta el racismo de las organizaciones políticas de izquierda progresista que han negado la problemática étnica, para Cusicanqui la historia oral será paradigma de autonomía y se ubicará críticamente en la lucha anticolonial en sus diversas formas, la ubica en el ámbito de lo político y sus aportes serán importantes en la medida en que su lugar de enunciación es construido desde su reconocimiento como mujer con raíces aymaras y quechuas.

En este trabajo decidí hacer uso de algunas historias y narrativas de vida de mujeres indígenas migrantes a quienes se ha vinculado con las imágenes de “paisana” y “maría”. La historia oral, así como las historias y narrativas de vida son parte del método biográfico (Pujadas, 1992) que posee trascendencia epistemológica y hace recuperación de la humanidad en toda su subjetividad, por lo que se reconoce el actuar de las personas con quienes se trabaja y no se le considera objetos-sujetos de estudio. En ese sentido, Linda Tuhiwai Smith (2016), indígena maorí, afirma que en las historias orales las perspectivas de los ancianos y las mujeres son parte integral de toda investigación indígena, y contribuyen a una historia colectiva pues transmiten creencias y valores. Señala «como instrumento de investigación, el contar historias es una manera útil y culturalmente apropiada de representar la diversidad de la verdad dentro de la cual el narrador y no el investigador retiene el control» (Tuhiwai, 2016:195). La crítica que

⁵ Pongueaje es una palabra que se utilizó en Bolivia para designar el servicio obligatorio de debían dar los pueblos indígenas a los hacendados y sus familias, configurando lo que se conoce como “cultura del pongueaje” (Estremadoiro, Rocío. 2018 “La cultura del pongueaje” Página Siete. Diario Nacional Independiente, BoliviaIndependiente, Bolivia). Fuente <https://www.paginasiete.bo/ideas/2018/4/15/la-cultura-del-pongueaje-176431.html#!>

hace Tuhiwai es a la forma en que la historia occidental ha sido elaborada. Esta historia, agrega, «es un proyecto modernista que se ha desarrollado paralelamente a las creencias imperiales del otro» (Tuhiwai, 2016: 57).

Las narrativas que comparten tienen el reconocimiento de su plena subjetividad, por lo que se toman en cuenta su contexto, historia y las actividades que realizan, en algunos casos, en el ámbito político, como son para México Magdalena García Durán, concejala del Congreso Nacional Indígena, Feliciano Navor, Jefa Suprema de los Pueblos Indígenas de Atizapán de Zaragoza y Eustolia Gertrudis Mañón integrante del Congreso Nacional Indígena; en el caso de Perú, Melania Canales Poma integrante de la Organización Nacional de Mujeres Indígenas de Perú (ONAMIAP), Tarcila Rivera Zea y Newton Mori ambos integrantes de la organización Chirapaq.

II Imágenes como discurso

Los estudios sobre los racismos son considerados como parte estructurante de la colonialidad en ambos personajes. Para ello analizo el uso de las imágenes de los personajes India María y Paisana Jacinta en torno a la colonialidad del ver. Para Joaquín Barriandos la colonialidad del ver es determinante en los procesos de racialización:

«La colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad, en consecuencia, actúa como patrón heterárquico de dominación, determinante para todas las instancias de la vida contemporánea... la *colonialidad del ver* establecería un contrapunto táctico entre los otros tres niveles: el epistemológico (saber), el ontológico (ser) y el corpo-crático (o *corpo-político* como lo define Ramón Grosfoguel). Dicho contrapunto abriría, desde el punto de vista de este *quadrivium* decolonial, un campo nuevo de análisis de las

maquinarias visuales de racialización que han acompañado el desarrollo del capitalismo moderno/colonial» (Barriendos, 2011:14).

El análisis de las imágenes de la India María y la Paisana Jacinta lo haré desde la economía visual, propuesta teórica metodológica de Deborah Poole (Poole, 2000) quien toma en cuenta el problema político que tiene la imagen fotográfica como representación; en sus análisis, Poole toma en cuenta la opinión de la gente a quien fotografiaba y, en especial, su opinión respecto a las fotografías que les presentó, mostrando una mirada completamente diferente a la que ella tenía. En cuanto a la representación, si bien la teoría de las no es parte de los ejes teóricos de mi investigación, sí retomo su importancia vinculada con el hecho de ver, de mirar, que como Deborah Poole afirma

«No “vemos” simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien las formas específicas como vemos -y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y al hacerlo, creamos lo que el mundo es. Igualmente es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que al acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales» (Poole, 2010:15).

Es allí donde radica la problemática de las representaciones racistas de la India María y la Paisana Jacinta. No se trata sólo de una forma de ver, se trata de formas de actuar derivadas de esas miradas y del mundo que se crea en torno a las representaciones que estamos viendo. Creer que los personajes que aparecen en televisión son representación fiel de las mujeres indígenas es una problemática que comparte Melania Canales Poma.

El cruce entre modernidad, blanquitud y capitalismo lo retomo de Bolívar Echeverría, para quien las imágenes nos muestran la forma en que la modernidad capitalista configura identidades que tiene como «rasgo esencial y distintivo» (2007: 61) la blanquitud. Esta blanquitud cultural y de pensamiento ha tocado distintos ámbitos como eje de existencia que expresa el nivel de modernidad de la persona.

Las imágenes poseen discursos y por ello, las tensiones que se han derivado del uso de los personajes para racializar a las mujeres indígenas migrantes son constantes, siendo desigual la forma en que son difundidas.



Imagen de la campaña del Colectivo Dignidad de Perú contra el programa Paisana Jacinta.

III El mestizaje como elemento estructurante del racismo.

Existe una diversidad de estudios respecto al mestizaje. Para mi investigación retomo a Mónica Moreno Figueroa, Silvia Rivera Cusicanqui y a Bolívar Echeverría,

quienes vinculan la noción de mestizaje con racismo, tomando en cuenta el análisis de la blanquitud que se ha presentado como horizonte de modernidad. Para Moreno Figueroa el mestizaje como discurso racial impacta en la identidad:

«Este término se refiere usualmente a los discursos sobre "mezclas raciales" que han sido utilizados para referirse a ideas de la mezcla biológica y cultural de los españoles con los pueblos indígenas de América Latina. El término está influido profundamente por ideologías raciales, además, en el contexto mexicano, el mestizaje se refiere a un proceso histórico que ha creado al sujeto de la identidad nacional mexicana: mestizo(a). Esta categoría es una consecuencia directa de las formas en que los discursos raciales se han desarrollado en México, en ese entonces Nueva España, al interior del marco del imperio colonial español (1521-1810)» (Moreno, 2010:151).

El mestizaje es un elemento que ha contribuido a la opresión y a la racialización de los sujetos sociales diferentes al sujeto colonizador, identificado con lo blanco y lo moderno. Moldea y construye a los sujetos sociales, y su subjetividad está maniatada por la cadena de relaciones jerárquicas que contiene la misma identidad mestiza, forjada, entonces, en el marco estructurante del hecho colonial. Un elemento condicionante es la estructura jerárquica en la que se ubican los diversos grupos-clases de la sociedad a partir de la posición que ocupan en la apropiación de los medios de poder –entre ellos el poder sobre la imagen y sobre el lenguaje, es decir el poder de nombrar- y que, por lo tanto, confiere desiguales capacidades de atribuir identidades al otro (Cusicanqui, 2010).

América fue nombrada en términos europeos (Pratt 2010), el imaginario que se construyó se realizó a partir de los relatos de viaje hechos por gente que poseía una mirada particular, en la que los pueblos indígenas eran vistos como exóticos, naturales,

no racionales y como parte integrante de la naturaleza. De allí que los discursos orales en torno a la India María como de la Paisana Jacinta, que les piden “volver de donde vinieron” se refieran a volver a sus comunidades rurales, a la naturaleza de la que son parte.

Desde las representaciones hegemónicas culturales, las mujeres indígenas estarán presentes para servir (Cumes, 2010) al amo europeo, masculino, propietario, por tanto, la subjetividad, la agencia serán negadas, se despojará de la identidad para imponer otra basada en códigos racistas. De allí la importancia para este tipo de representación de borrar cualquier rastro de herencia indígena y privilegiar la blancura otorgada por el mestizaje.

En la constitución de los Estados-nación en América Latina, el mestizaje como discurso identitario fue usado para lograr la unidad nacional, su concepción ha estado marcada por relaciones jerarquizantes y racistas que, en relación con la herencia indígena, «al construir el objeto que pretende mirar, lo anula» (Echeverría, 2010: 30). Dadas las jerarquías racializadas sobre las que se construyó, el fenómeno del mestizaje tuvo la capacidad de nombrar e imponer identidades particulares al otro cultural (Cusicanqui, 2010).

Silvia Rivera Cusicanqui indica que el mestizaje es «un proceso brutal que acepta sólo para excluir, que afirma con la condición de negar» (2010:109). A parte de la población indígenas le ha significado «la clandestinización de la cultura propia y la imposición en la prole de nuevas metas de ascenso económico y ciudadano, que terminarán por alejar definitivamente a las nuevas generaciones de la cultura rural de origen» (Cusicanqui, 2010: 129).

IV La mancha india.

Cualquier mención al origen indígena enunciado en un contexto racializado, es lo que nombro como “*mancha india*”. Este concepto me sirve para conocer la forma en que las representaciones de los personajes seleccionados en esta investigación son usados como sinónimo de “estar manchada” “sucia” o ser “no pura”. De acuerdo con discursos raciales, raza y limpieza hacen unidad (Hering, 2010). Encontrar cualquier tipo de parentesco sanguíneo con razas construidas históricamente como inferiores (negra o indígena) significa tener una mancha, poseer sangre no pura.

Durante los siglos XIV y XVII con el objetivo de cristianizar a la población judía, en España se llevó a cabo un proceso denominado «limpieza de sangre» (Hering, 2010) que consistía en poner en práctica una serie de estatutos racializados:

«las cláusulas de “Limpieza de Sangre” reflejan primordialmente el miedo de la sociedad “cristiana vieja” ante una asimilación judeoconversa... El concepto de limpieza desplaza parcialmente la religión como criterio de diferenciación y, por primera vez en la historia europea, engloba dos criterios fundamentales con el fin de marginar: raza e impureza, dos términos conceptualmente entretejidos. El término raza, fundamentado en la estructura de pensamiento de la “limpieza de sangre”, significaba en el siglo XVI y XVII tener un “defecto”, una “tacha”, una “mácula” en la ascendencia; en otras palabras, tener como cristiano una ascendencia judía o musulmana» (Hering, 2010:35)

No tener limpieza implica estar sucia, en el discurso racial en España implicaba estar manchada, como lo menciona María Suárez Ruiz (2012):

«...¿Y a qué se referían en la época cuando hablaban de la limpieza de sangre? Se consideraba persona manchada a cualquiera que tuviese entre sus antecedentes a judíos o moros, o bien a convertidos de este origen» (Suárez. 2012:5).

En la Nueva España, aquel discurso se adaptó y la limpieza se expresaría en la piel blanca de los colonizadores y la mancha se dio cuando se establecían vínculos sanguíneos entre peninsulares y otras personas racializadas (india, negra o mestiza).

La *mancha india* tiene vigencia. Si bien no se nombra de forma directa, sí existe en la práctica cotidiana. Así, es común escuchar comentarios sobre lo “india” “maría” “paisana” que se ve una persona, haciendo referencia a su físico vinculado con lo que se ha construido como indígena. “Mira, no sabe andar en la ciudad, es paisanita”, “la señora de la esquina en el semáforo es una maría” “no te pongas esa ropa que pareces india” son frases comunes en México. En Lima, será común escuchar frases como “es serrana”, “es una chola” cuando se hace referencia a personas originarias de la región de los Andes.

V Autoadscripción indígena. Problemática.

El racismo adquiere vigencia con el paso del tiempo, se reacomoda, muta, de acuerdo con Marta Casáu Arzú (2000) respecto al término racismo «... no parece que exista uno que lo sustituya y que sea tan amplio, preciso y omnicomprendivo que sirva para explicar realidades tan diversas como la europea, la americana y la africana» (Casáu, 2000: 27) de allí que sugiera el término “metamorfosis del racismo”, proceso que se da en torno a los dos personajes de la investigación.

Para Mónica Moreno Figueroa, el racismo «cruza la cotidianidad y moldea las sensibilidades y las relaciones sociales, políticas y económicas de todos los sectores de la población...» (Moreno, 2016:92). Las sensibilidades, un tema que hay que destacar, en especial si el hecho de asumirse, preguntar sobre la identidad, se vincula con la ofensa. Es innegable que el racismo genera dolor en las personas que han sido racializadas. Incluso, si éstas se desenvuelven en el ámbito académico.

Después de un proyecto que hizo para visibilizar el racismo en su propia familia en Perú, Javier Lizarzaburu Montani concluyó que, luego de haberse creído blanco durante años, se enganchó en una búsqueda interna sobre su ancestralidad india teniendo como detonante el que le dijeran, precisamente, indio:

«...en mi familia materna siempre se enviaron mensajes subliminales de raza, pero viendo que todos o casi todos eran blancos no era difícil pensar que yo también lo era. Y así fue, hasta que un día me llamaron "indio"» (Lizarzaburu, 2013: 2).

Se encontraba, de acuerdo con su narración, en España, estudiando, cuando un compañero lo llamó «indio», así que buscó a su madre, preguntó sobre su ancestralidad indígena y esto fue lo que ella contestó «No te preocupes, tú eres inteligente. Sólo vístete bien y no pienses en esas cosas» (Lizarzaburu, 2013: 2).

El vínculo entre indígena, no inteligencia y mal vestir, está marcado en la respuesta de la madre. El periodista agrega: «¿quién había manchado la sangre de la cual hablaba mi abuela?» (Lizarzaburu, 2013: 2). Al no poder extraer información, se dio a la tarea de investigar a su familia. Su testimonio es paradigma de la necesidad de pertenecer a quienes se configuraron históricamente como la “raza superior”, la blanca.

«Uno de los recuerdos que tengo de mi abuela Otilia tiene que ver con una frase que solía repetir “hay que blanquear la sangre” ... La pequeña leyenda familiar

repetía que cuando ella me vio al nacer no quiso cargarme. “¡Un sanmartín!”, dicen que gritó, en referencia a nuestro santo mulato... Llegó un momento en que lo de blanquear la sangre lo entendí: de casarme, tendría que hacerlo con una mujer blanca. Algo raro, porque hasta entonces yo pensaba que era tan blanco como la abuela» (Lizarzaburu, 2013: 2).

Sin embargo, esa necesidad de pertenencia no era congruente con lo que él veía en el espejo:

«Pero una cosa era clara y definitiva como el espejo en el que me miraba: no era blanco. ¿Entonces, quién había manchado la sangre de la cual hablaba mi abuela?» (Lizarzaburu, 2013: 2)

La referencia a la *mancha india*, indica que en la historia familiar de Lizarzaburu había sangre indígena, negada, hasta que nació él, con facciones no blancas, pero que sí podía blanquear siendo limpio e inteligente. La mancha podía ser borrada de esa forma.

Lizarzaburu reconoce el contexto sociopolítico y cultural racista en Perú, que le hace afirmar que en su país existe racismo institucionalizado, evidente luego de que la Comisión para la Verdad y la Reconciliación en 2003 emitiera un informe en el que indicó:

«Debido al racismo y la subestimación como ciudadanos de aquellas personas de origen indígena, rural y pobre, la muerte de miles de quechua hablantes fue inadvertida en la opinión pública nacional». (Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, Perú, 2004).

Mirarse al espejo, decidir la autoadscripción a pueblos históricamente racializados, que padecen cotidianamente el racismo, no es tarea sencilla. Carlos Iván Degregori, resume lo que sucede en varios espacios:

«...muchos de nosotros mismos, si bien reconocemos la diversidad cultural, étnica y racial porque nos la cruzamos en las calles, o en nuestra propia casa, o en nuestro propio cuerpo, tenemos dificultades para aceptarla como algo positivo. Nos es difícil estar cómodos mirándonos al espejo y aceptando la imagen cultural y racialmente diversa que el espejo nos devuelve. Cuando la aceptamos, la diversidad aparece casi como un castigo» (Degregori, 2010:13).

La negación de la parte indígena se ha dado en contextos de mestizaje como sucede en México y Perú. Tener ascendencia indígena para población que se considera a sí misma blanca, es lo que mancha, es la *mancha india*. Si este pensamiento es el que impera en la sociedad, será entendible más no aceptable el que durante las encuestas y censos oficiales, se crea que preguntar sobre la autoadscripción sea una ofensa.

La mancha no es sólo de sangre, al llevarla a la realidad concreta, se vincula con el físico. Al analizar la estratificación social en Guatemala, Edelberto Torres Rivas nos dice que el estrato medio lo constituyen grupos de ladinos (mestizos y blancos) heterogéneos por la pigmentación de su piel:

«...son en su inmensa mayoría población urbana de los nuevos barrios; son los “ladinos” guatemaltecos de esa falsa dicotomía que olvidó el mestizaje. Un buen porcentaje de la clase media también reniega de sus orígenes indígenas, que lo sufren cuando descubren que no pueden evitar la “rabadilla morada”» (2000:6).

Rabadilla morada, manchada, símbolo en algunos lugares de ascendencia indígena y/o negra. De acuerdo con Bernardo Frías, a los mulatos de Perú les llamaban *rabadillas moradas*:

«Llamábaseles en nuestras provincias del norte las rabadillas moradas porque algo así la tenían, por la mezcla de las razas blanca y negra, de que procedían; y ha sido muy profunda la convicción de nuestros antepasados de la mala índole de esta casta» (Frías, 2019:198).

VI Blanquitud.

La blanquitud ha significado un horizonte de posibilidad para la gente en México y en Perú. Llegar a ser personas blancas o ser consideradas como tales, se ha convertido en un anhelo para quienes el mestizaje les ha dado la pauta para blanquearse. De allí que sea importante conocer sus alcances y la forma en que los personajes India María y Paisana Jacinta han contribuido reforzando dicho anhelo que a su vez responde a marcos históricos, políticos, sociales, culturales y económicos concretos, estrechamente vinculados con las zonas del no ser (Fanon, 2009) que es aquella en la que además de cuestionar la blancura, se cuestiona la humanidad. Para entender la blanquitud en México, es necesario analizar la forma en que se le vinculó con un proyecto de Estado a través del discurso del mestizaje, que fue usado por los gobiernos posrevolucionarios para lograr la unidad nacional. Beatriz Urías Horcasitas, al respecto afirma:

«Al terminar la revolución, el grupo que quedó al frente del nuevo Estado... vinculó la modernización y el progreso nacional a la “unidad de raza” creyendo que se alcanzaría a través de la aplicación de un abanico de medidas que favorecieran el mestizaje y la depuración racial» (Urías, 2007:15).

La conformación de la identidad nacional se lograría primero con la unidad nacional. Para ello sería necesario, dice Urías, la depuración racial (Urías, 2007).

Depurar significa limpiar, quitar lo que se consideraba negativo, calificativo dado principalmente a las poblaciones indígenas. El horizonte a lograr era el mestizaje como ejemplo de unidad racial. Sin embargo, en el camino, lo que se intentó y aún se intenta es alcanzar la blanquitud por medio del mestizaje.

El discurso del mestizaje en México tuvo varios objetivos: unificar a la población diversa bajo el presupuesto de la identidad homogénea y con ello lograr las premisas revolucionarias liberales que buscaban hacer de México un país moderno, progresista. Para lograrlo, había de existir concordancia entre el discurso y lo que se veía en la calle; la imagen de la gente que poblaba, principalmente, la ciudad capital, debía ser moderna. La blanquitud fue una de las herramientas para lograrlo, de esta forma sí el proceso derivó en un complejo esquema de relaciones jerárquicas. El México posrevolucionario se configuró como una nación moderna y a la vez, como una nación racista. Bolívar Echeverría es quien analiza el vínculo entre racismo y modernidad, atravesado por la blanquitud: «racismo constitutivo de la modernidad capitalista, un racismo que exige la presencia de una blanquitud de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna» (Echeverría. 2007:58).

La blanquitud tiene la intención de alejarse de lo que se considera no-moderno, primitivo, y acercarse a lo que es moderno, progresivo, occidental. Colonialismo, racismo, modernidad y blanquitud serán los ejes que atravesarán la constitución de los Estados Nación de México y Perú, contextos en los que se originarán los personajes India María y Paisana Jacinta. Estos personajes crean discursos orales y visuales que permiten hacer diferencias entre lo que no es moderno-blanco de lo que sí lo es. Por ello,

el mestizaje ha sido un elemento más de opresión para los pueblos, ya que se acude a él cuando se trata de blanquear la identidad.

VII Belleza y blanquitud.

En México y en Perú se ha construido socialmente la fealdad y la belleza, ambas relacionadas con la construcción de una identidad hegemónica. Belleza desde esta perspectiva se vinculará con la blanquitud física, epistémica, económica; mientras que la fealdad con la pobreza, con lo no blanco, con lo no moderno.

En Estados Unidos fue necesario que poblaciones negras, durante los últimos años de la segregación racial⁶ dentro del discurso del *black power* de las Panteras Negras en los años sesentas del siglo XX, afirmaran la belleza de lo negro retomando el slogan “*Black is beautiful*”:

«Uno de los primeros sujetos negros en concientizarse de la necesidad de que el negro se amara a sí mismo fue el abolicionista y médico John Sweat Rock, lo hizo con el uso de la frase Black is Beautiful. Rock en sus discursos enfatizaba en que el negro era hermoso por el simple hecho de existir, dado que en la cultura occidental lo que no haga parte de los cánones de belleza establecidos es despreciado, y como los estándares de belleza no miden la belleza negra, a no ser que sea para

⁶ De acuerdo con Angela Davis, la segregación racial en Estados Unidos impactó de distintas formas en los diferentes Estados. Afirma que algunas leyes se abolieron, sin embargo, en la década de los sesenta aún prevalecían aquellas que mantenían la división de la población negra de la blanca. «El contenido clásico de estas leyes, conocidas como las Leyes de Jim Crow, era la prohibición de los matrimonios mixtos y la disposición de compartimentos y vagones separados en los transportes públicos, pero podía regular casi cualquier cosa según el criterio de cada Estado. Por ejemplo, era habitual que prohibieran a los restaurantes servir comida en el mismo salón a personas blancas y negras o que obligaran a todo tipo de instituciones y establecimientos a tener mostradores de atención al público separados. Estas leyes continuaron en vigor hasta la década de los sesenta, en la que fueron progresivamente abolidas gracias al auge del movimiento por los derechos civiles» (Davis, 2005:97)

blanquearla, el hombre y la mujer negra nunca estaban considerados en dichas medidas» (Mena, 2014:3).



«Imagen: Negro Es Bello II, de Elizabeth Catlett, 1969. Negro Es Bello se traduce del español como "el negro es hermoso". Colocando esas palabras junto a imágenes de pantera, el artista conecta el orgullo negro con Black Power. © Catlett Mora Family Trust / con licencia de VAGA, Nueva York, NY. Tomada de <https://nmaahc.si.edu/blog-post/black-beautiful-emergence-black-culture-and-identity-60s-and-70s>

Umberto Eco (2007) relaciona la construcción de la belleza y la fealdad con los distintos períodos históricos, las diversas culturas, atendiendo a criterios políticos y sociales, más que a parámetros estéticos. Es desde esta mirada crítica que analizo la construcción de la belleza de ambos personajes: al ser una mirada hegemónica, perpetúan las dicotomías bello-feo. Los discursos visuales sobre la fealdad de María y Jacinta se emiten basándose en oposición a lo que se ha construido como bello.

Las imágenes presentadas de la India María y de la Paisana Jacinta, tanto en películas como en sketches, tienden a señalarlas como feas. En especial a la Paisana Jacinta, el actor que la interpreta exagera sus movimientos y ridiculiza su aspecto físico.

El discurso visual que presentan es que son mujeres indígenas, por tanto, no blancas y no bellas.

VIII María y Jacinta: deslenguadas.

Melgar Bao (2012) hace crítica alrededor del lenguaje “correcto”, que no admite malas palabras, lo que refleja prácticas jerarquizantes y de blanqueamiento del discurso. El rechazo a la forma “incorrecta” de hablar, es tanto una muestra de la intención de blanquear e higienizar a la sociedad. Por su parte, Gloria Anzaldúa habla de las “deslenguadas”, aquellas mujeres que son las del español deficiente, las que hablan inglés con acento chicano, las que son objeto de burla por esta forma de hablar (Anzaldúa, G. 2015:118). Si bien Anzaldúa ubica su estudio en las fronteras culturales de la población chicana, María y Jacinta transitando sus propios territorios, serían la encarnación de mujeres deslenguadas.

Algunas palabras de la India María, están dichas de forma intencionalmente incorrecta “ansina” en lugar de decir “así”, “asté” en lugar de “usted” y varias palabras más. En el caso de la paisana Jacinta, con su expresión “ñañañaña” intenta mostrar que está hablando quechua y, al interactuar con gente no indígena, ésta suele referirse a ella como sucia, fea. Ambas, son consideradas incapaces de mantener comunicación debido a su forma de hablar. Con ello, además de higienizar y blanquear, se pretende normar (Castro Gómez, 2000). Ambos personajes sirven como ejemplo de lo que les puede suceder a las mujeres indígenas habitantes de las ciudades. Si no quieres ser tratada con burla, no te vistas como la India María ni como la Paisana Jacinta.

IX Medios de comunicación y poder.

Van Dijk da cuenta de la manera en que los medios de comunicación confirman actitudes prejuiciadas sobre casos particulares, como el que presento con mi investigación. Analizando una noticia presentada en medios de comunicación sobre una pelea entre jóvenes negros, afirma:

«... cuando se describen discursivamente los actos de resistencia de los jóvenes negros urbanos en términos de “disturbio racial” de una “horda” violenta, el resultado puede ofrecer un modelo con el mismo tipo de sesgo: si no se dispone de otras interpretaciones alterativas o resistentes, dichos modelos pueden, a su vez, crear o confirmar actitudes prejuiciadas sobre el “crimen negro” entre la audiencia, que, a su vez, puede estar organizada por una ideología racista» (Van Dijk. 1997:233).

Es importante tomar en cuenta el alcance que tienen el cine y la televisión frente a la población, ya que ubica las representaciones de la india y la paisana en un espacio de poder, en el que las representaciones resistentes son mínimas, por lo que este espacio se configura como único, racista, clasista y patriarcal, constituyendo así una mirada hegemónica. Los mecanismos que llevan a crear personajes como los citados son analizados en torno a las relaciones de poder y desde las intenciones hegemónicas con pretensiones de verdad, que cuentan con el aparato fáctico del cine y televisión, lo que conlleva la intención de imponer una identidad indígena homogénea, evadiendo en consecuencia la diversidad al no tener interpretaciones alternativas o resistentes.

El abordaje del concepto hegemonía de Gramsci, es importante para entender el papel de los medios de comunicación en la constitución de identidades sociales:

«Hegemonía de la cultura occidental sobre toda la cultura mundial. Habiendo admitido que otras culturas han tenido importancia y significado en el proceso de unificación "jerárquica" de la civilización mundial (y, ciertamente, ello debe admitirse sin más), ellas han tenido valor en cuanto se han convertido en elementos constitutivos de la cultura europea, la única histórica y concretamente universal, esto es, en cuanto han contribuido al proceso del pensamiento europeo y han sido asimilados por éste» (Gramsci, 1971: 112).

Sin embargo, la hegemonía implica también tensiones, luchas, resistencias. Laclau y Mouffe, feministas españolas agrupadas en un el colectivo *Podemos*, hacen una propuesta teórica que es importante en mi investigación:

«...tenemos que problematizar (los nombres de) el propio lugar de enunciación. No nos referimos ahora a un trabajo individual, sino a la disputa colectiva de los términos que se han establecido como dominantes. Esto es lo que nos enseña también la hegemonía» (Podemos, 2017).

Las figuras de la India María y la Paisana Jacinta que han sido creadas con la finalidad de hegemonizar la identidad de las mujeres indígenas, no son, entonces, vistas de forma pasiva, generan diversidad de opiniones así como resistencias.

X Tensiones. Miradas.

En la investigación fue importante develar las tensiones que existen en torno a los personajes. Si bien sus niveles de audiencia son elevados, existen voces críticas que exigen ser escuchadas, como es el caso de las mujeres organizadas en Perú. En el caso de México, las críticas se hacen desde voces reconocidas en el activismo indígena.

En Perú, a raíz del estreno de la película *La paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto*, (Aguilar, A. (dir.) y Ventura S. (prod.). 2017.), los discursos se han visto polarizados, entre quienes señalan los discursos racistas y aquellas personas que defienden su derecho al consumo bajo el argumento de la supuesta neutralidad del personaje. Jorge Benavides (JB), actor que la interpreta, en respuesta a las demandas para evitar que la película fuera exhibida por medio del hashtag #yonosoyjacinta afirmó: «Cómo van a ser Jacinta pues, qué cojudas estas señoras. Jacinta soy yo, señoras. No eres tú, no salgas con esos carteles que das risa en lugar de cólera» (El Popular, 2017). Como voz disonante de JB, la ex congresista Tania Pariona, en entrevista acusa al personaje de ser claramente racista:

«La Paisana Jacinta resume los estereotipos que tiene la sociedad respecto a los indígenas. Le atribuye a esta persona, a la “paisana”, la única indígena en todas las escenas, prejuicios que son comunes en nuestra sociedad: es sucia, no entiende la lógica urbana, no maneja sus emociones, es violenta» (Santana, 2017:1).

En diciembre de 2020, gracias a la presión de organizaciones indígenas como Chirapaq y ONAMIAP el Poder Judicial de Perú, emitió una disposición en la que se prohíbe la transmisión en televisión y medios de comunicación del programa Paisana Jacinta, lo que provocó enojo en la audiencia que le consumía, además de las múltiples protestas del actor Jorge Benavides, quien acusó al gobierno de censurarlo.

En el caso de la India María, hay voces críticas sin embargo se realizan de forma aislada, a diferencia de Perú que la exigencia para cancelar la difusión de la Paisana Jacinta se hizo de forma coordinada y colectiva. Voces como la de las mujeres

integrantes del Congreso Nacional Indígena son las que se han hecho escuchar a título individual.

La India María en México, para quienes la consumen, se trata de una representación “inocente” de la población de mujeres indígenas en medios de comunicación.

Lejos de diluirse, el personaje es reinventado y se hace uso de plataformas digitales para su difusión. En el mes de octubre de 2017 durante un programa que se transmite en YouTube⁷, que trata sobre un concurso en el que personas de la diversidad sexual actúan imitando personajes, se presentó una situación relacionada con la India María. Les participantes compitieron para ganar el título de “la más famosa”; Regina Bronx, imitó a la India María, actuó como ella y, al terminar, un hombre semidesnudo le despoja de la falda, que es un enredo, se queda en ropa interior, que consiste en un short blanco con corazones que llega a las rodillas (es la parodia de la película *Ok. Mister Pancho* en donde María vive un intento de violación, es desvestida y se queda con un short similar al que se usó en el programa).

Durante la deliberación, uno de los jueces acusó a Regina Bronx de perpetuar estereotipos racistas. Los diálogos son los siguientes:

Yari Mejía: India María, maravillosa. Qué goce de verdad. Te despojaste de esa belleza maravillosa que siempre nos das.

⁷ Video transmitido en la plataforma YouTube *La más Draga 3* Capítulo 5, “La más famosa” <https://www.youtube.com/watch?v=7f4NtE5Icbl&t=1368s> octubre 2020

Juan Carmona: Cuando elegimos hacer un personaje emblemático, icónico, quizá habría que hacer una investigación de dónde viene. Siento que hay cierto tipo de comedia que funcionó en los setenta, en los ochenta, pero que hoy lacera un México que ya no quiere ser clasista, que ya no quiere ser racista...

Maribel Guardia: Yo no estoy de acuerdo. ¿Te refieres a la India María? A mí me gustó mucho porque sacó el espíritu de la india, la India María fue un personaje, una embajadora de México, en Perú pensaban que la India María era peruana, en Ecuador pensaban que era ecuatoriana, porque tenemos un patrimonio cultural indígena muy importante. Todos tenemos sangre indígena y es un personaje que le dio tanta alegría a tantas generaciones que se rieron con ella.

Regina Bronx: Yo vengo de mi pueblo, de Ciudad Madera Chihuahua. Allí están arraigadas todas las culturas tarahumara y pima. Esto para mí es mi pueblo, es mi rancho, yo lo hice con un cariño enorme desde el fondo de mi corazón y es mi infancia. Yo crecí con este tipo de personas, yo lo hice con todo respeto y cariño hacia mi pueblo.

Yari Mejía: estás de acuerdo que al ser de un pueblo tiene derecho a interpretar a la India María.

Maribel Guardia: y aunque no lo tenga. Está interpretando a un personaje. La India María es de los más importantes que hemos tenido en la comedia mexicana, para todo el mundo.

Juan Carmona: es un disfraz y no estoy de acuerdo.

Maribel Guardia: la inocencia que tiene nuestra gente que es tan linda, eso que tenía la India María que era un personaje que se agarraba la faldita, la inocencia que

proyectaba, que hacía adorarla, lo tuviste. (La Más Draga Oficial, 2020. Minutos 1:02:35 a 1:07:25)

XII Organización del trabajo

En el capítulo uno hablo de la construcción de la “maría” como concepto que devino en referente de otredad. Ubico momentos históricos de México principalmente el de migración campo-ciudad.

En el capítulo dos hablo del personaje India María; menciono la forma en que la industria cultural, en concreto el cine de ficción popular, *mexploitation*, hicieron del personaje una figura icónica que pasó a ser identidad hegemónica. Hablo de los códigos racistas, coloniales y sexistas que posibilitaron que el personaje se arraigara en las audiencias.

El capítulo tres está enfocado en la forma en que el racismo y las imágenes de la India María y la Paisana Jacinta constituyen un entramado que construye miradas racistas.

El humor ha merecido un capítulo. Menciono que no existe sólo la colonialidad del saber, del ver, también está presente la colonialidad del reír. De ello trata el capítulo cuatro.

Hablar de ambos personajes es importante, en especial conocer la experiencia de personas que se han visto impactadas por ellos. En el capítulo cinco presento las opiniones al respecto.

En el capítulo seis hablo de la disputa en la difusión de imágenes de mujeres y pueblos indígenas. Presento la labor de algunas realizadoras audiovisuales, quienes

comparten las razones que las llevaron a ser creadoras. Por último, presento las reflexiones finales.

XI Metodología.

En la investigación he dado prioridad a las mujeres indígenas que han migrado y que habitan las ciudades de Lima y México. Debido a las condiciones históricas de la propia migración, tomé en cuenta a la llamada población flotante, que en el caso de las mujeres migrantes se refiere a aquellas que por motivos de trabajo o de necesidades cotidianas, se trasladan temporalmente de sus comunidades a diferentes centros urbanos cuando necesitan vender sus productos, a diferencia de aquellas que han migrado de forma permanente y que conforman comunidades en algunas colonias de la ciudad, especialmente en la ciudad de México.

El objetivo de la investigación en campo fue conocer la experiencia de vida cuando migran, si han vivido actos que consideren racistas, saber si se asumen como indígenas, como indias o como pertenecientes a algún pueblo en particular, qué piensan sobre la belleza, sobre su belleza, si consideran que los personajes India María y Paisana Jacinta son bellos.

En México, las mujeres con quienes trabajé viven en la Ciudad de México y en el estado de México. Los encuentros se realizaron tanto en la CDMX como en sus lugares de origen, particularmente en los estados de Hidalgo y México. En Perú trabajé con mujeres habitantes de la ciudad de Lima. Con la señora Dora Huacho, quien trabaja en

un pequeño negocio de venta de verduras y productos de canasta básica, establecido en Magdalena del Mar, elaboré su historia de vida.

En visitas tanto a Satipo como a Ayacucho y Huanta, realicé dos talleres en los que proyecté extractos de películas de la India María y se habló sobre el personaje de la Paisana Jacinta. Los talleres ofrecieron el panorama social sobre las miradas a ambos personajes. Asistieron aproximadamente 60 personas en total. El taller en Ayacucho fue hecho con maestras cuyas edades oscilan entre los 25 y 45 años. En Huanta, el taller se realizó en la Universidad Nacional Autónoma de Huanta, en la Escuela Profesional de Ingeniería en Negocios Agronómicos y Forestales, con estudiantes tanto hombres como mujeres, cuyas edades oscilan entre los 20 y 22 años.

Debido a las condiciones derivadas del confinamiento debidas a la pandemia por el virus SARS COV 2 causante de la enfermedad COVID 19, para el término de la tesis hice uso de la etnografía virtual (Aguirre, G. A., y Ruíz M. R. 2012), por lo que revisé comentarios, participaciones, producciones audiovisuales, publicadas en diferentes redes sociales así como en plataformas de video como YouTube.

Capítulo 1. La india María. Construcciones desde el mundo mestizo.

1.1 Devenir de María en México.

Los antecedentes del personaje India María, probablemente los encontramos en el concurso organizado en 1921 por el diario mexicano El Universal y apoyado por el gobierno mexicano, el cual buscó a la que llamaron la “india bonita”. Para ello, se pidió a mujeres indígenas enviar fotografías para ser elegidas. Entre los requisitos estaba el que realmente pertenecieran a un pueblo indígena y se descartaron aquellas que eran

mestizas o blancas disfrazadas de mujeres indígenas tratando de participar. La elegida fue María Bibiana Uribe.:

«La fotografía de María Bibiana Uribe ocupó la primera plana de la edición del 2 de agosto de 1921. En la reseña de aquel suceso se informó: “Descendiendo de sus montañas dejando atrás el jacal en que ella vivía tan apartada del mundo y de sus lisonjas, la India Bonita ha venido, sonriente, tímida, sin sospechar que aquí le aguardaba el trocarse en heroína de un día, en personaje de actualidad palpitante, en princesa de ensueño cuyos ojos de obsidiana serán interrogados por todo un pueblo, ansioso de hallar en ella el halago de ancestral hermosura que brindó mágico hechizo a los ferrados paladines que pasaron con Cortés a tierras de Anáhuac» (Ávila y Rodríguez, 2016 s/p).

La belleza de María Bibiana fue tema de discusión. Según Manuel Gamio, Bibiana Uribe no era completamente hermosa desde el punto de vista estético dominante:

«Para nuestro modo de pensar sí es Bibiana Uribe una mujer hermosa y encarna el tipo de belleza femenina en nuestro medio. Quizá a exclusivistas en materia de estética, no satisface esta opinión por más que sea justificada» (Gamio, 1921, citado por Ávila y Rodríguez, 2016 s/p).⁸

Para la intelectual y feminista Apen Ruiz, María Bibiana Uribe fue vista como bella por las características que se le conferían por ser india. «...a los ojos del jurado no

⁸ La publicación hace referencia al texto de Gamio *La Venus India*, publicado en *El Universal Ilustrado* el 17 de agosto de 1921. Fuente <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/10/10/la-india-bonita-bibiana-uribe> consultada el 4 de septiembre de 2020.

es la belleza lo que destaca de María Bibiana, sino las características emblemáticas de su raza indígena, su autenticidad» (Ruiz, 2001:157).



Imagen con la que María Bibiana Uribe participó en el concurso La india bonita organizado por el diario El Universal. Imagen tomada de la página de Facebook: Universo de bellezas

**GRANDES CONCURSOS
DE "EL UNIVERSAL"**

¿CUAL ES LA INDIA MAS BONITA?

Ha sido costumbre el abrir siempre concursos para premiar la belleza de una dama, la inspiración de un poeta, o la simpatía de una obrera; pero nunca los diarios y revistas se han preocupado por engalanar sus columnas con los rostros fuertes y hermosos de infinidad de indias que pertenecen a la clase baja del pueblo, y que tienen también sus aspiraciones y su "corazoncito"; que agostan sus primaveras, en los puestos de frutas, en las tortillerías, en las chinampas, en los mercados, en las rancharías, y que, colocadas siempre en la esfera social más baja, contemplan cómo van deslizando sus vidas, monótonamente, sin que haya en su camino una hora de sol que las alegre.

Por eso es que EL UNIVERSAL, celebrará el primer centenario de la consumación de la Independencia de México, abriendo un concurso, completamente racial, con arreglo a las siguientes

BASES

- 1.—¿Cuál es la india más bonita?
- 2.—Uno de nuestros redactores, acompañado del fotógrafo, visitará todos los lugares en donde, a su juicio, pueda encontrar indias bonitas.
- 3.—EL UNIVERSAL publicará el retrato de cada una de ellas, en unión de una pequeña silueta literaria.
- 4.—El día 15 de agosto se cerrará el concurso.
- 5.—Un jurado, integrado por artistas, y en vista de las fotografías publicadas, señalará a los diez candidatos que se disputen el premio.
- 6.—Dichos candidatos se presentarán, personalmente, ante el jurado, si lo cree necesario, para que éste decida.
- 7.—El premio consistirá en TRES MIL PESOS, oro nacional, que le serán entregados a la agraciada en la velada solemne de los Juegos Florales de EL UNIVERSAL.
- 8.—EL UNIVERSAL procurará buscar a la triunfadora dos padrones de reconocida posición social.
- 9.—Todos los simpatizadores de este concurso podrán espontáneamente aumentar los regalos para la india bonita.

Información e imagen tomadas de la página de Facebook: Universo de bellezas. En el texto se puede leer que el concurso es completamente racial.

1.2 Contexto en el que surge el concurso.

De acuerdo con Benedict Anderson (1993), pertenecer a una nación implica que nos imaginamos como parte colectiva de ella. Entre otros, dos son los elementos que se cruzaron para hacer posible la comunidad imaginada: el capitalismo y la imprenta. Lo que hizo posible imaginar comunidades nuevas fue la interacción entre un sistema de producción y de relaciones productivas con una tecnología de las comunicaciones: capitalismo e imprenta capitalista (Anderson, 1993: 68-101).

A inicios del siglo XX en México, la comunicación por medio de los periódicos, estaba saliendo de un proceso de caos y, en algunos casos, de censura vivida durante la época porfiriana.⁹ Uno de los periódicos que estaba posicionándose como de los más

⁹ "En el México del siglo pasado hubo periódicos partidistas, liberales o conservadores e incluso socialistas, laboristas y centrados en los negocios, como en Estados Unidos. Pero, a diferencia de ese país, en México decenas de publicaciones, de cortos tirajes y de claros compromisos con los bandos en pugna, nacían y morían en periodos muy cortos de acuerdo con las cambiantes, inestables condiciones políticas y militares impuestas en cada región y en el país por los triunfos o derrotas de sus causas o de sus caudillos. Además, desde el

importantes fue El Universal, fundado en 1916 y vinculado fuertemente al Partido Constitucionalista. Con motivo del primer centenario del término del movimiento de independencia en México, El Universal lanzó una serie de concursos, entre los que destacó el llamado “concurso racial”, que tuvo como objetivo encontrar a la india más bonita de México. La convocatoria se hizo en enero de 1921. Ante las críticas al recién depuesto régimen porfiriano, el presidente de aquel momento, Álvaro Obregón, hace un llamado a realizar los festejos de tal forma que la gente del pueblo se sintiera incluida, por lo que se organizaron los concursos tratando de marcar diferencia con el porfiriato, de acuerdo con una nota del periodista Mendive se aprecia la forma en que la población indígena era considerada por Díaz:

«A inicios del siglo XX el general Porfirio Díaz y su gobierno percibieron en los próximos festejos del centenario de la Independencia, la posibilidad de consolidar el sentimiento nacionalista y la oportunidad de presumir los avances modernizadores alcanzados. Había que demostrar al mundo civilizado que México ya no respondía al estereotipo de país con grupos indígenas reacios al trabajo, de costumbres bárbaras y desprovistos de toda cultura» (Mendive, 2010 s/p).¹⁰

Con un gobierno emanado de la revolución el trato hacia la población indígena se pretendió distinto, sin embargo por medio de acciones caritativas el gobierno revolucionario continuó con actitudes racializantes. Mendive agrega que un grupo de señoras se dio a la tarea de vestir a los niños en situación de calle, así como a los mendigos, pero la finalidad real era «la desaparición simbólica del indio. No era

punto de vista social, con una población mayoritariamente iletrada y en condiciones de miseria, y con un reducido desarrollo de sus clases medias, el alcance y la influencia de los periódicos mexicanos de aquella época se reducía a una estrecha franja de lectores y sus ofertas se limitaban a un raquítico mercado interno”. Redacción, 2000. Revista Mexicana de Comunicación, UAM.

¹⁰ Fuente <https://www.jornada.com.mx/2010/09/12/sem-gerardo.html> consultada el 28 de agosto de 2020. En adelante, la referencia a Mendive contará con esta referencia.

novedosa la confrontación entre gente de calzón y de razón (de pantalones). Para mejorar la imagen, se impulsó... un acelerado proceso de pantalonización» (Mendive, 2010 s/p).

La convocatoria al concurso tuvo similar intención: integrar a la población indígena, mostrando lo que desde la percepción hegemónica debía ser, es decir bien portada, limpia, vestida con ropa occidental. En el caso de las mujeres, debían ser bonitas, respetables, casi virginales. Las diferentes imágenes enviadas al concurso sobre las participantes, las muestran con rebozo, simulando un manto, muy parecidas a la imagen de la Virgen de Guadalupe:

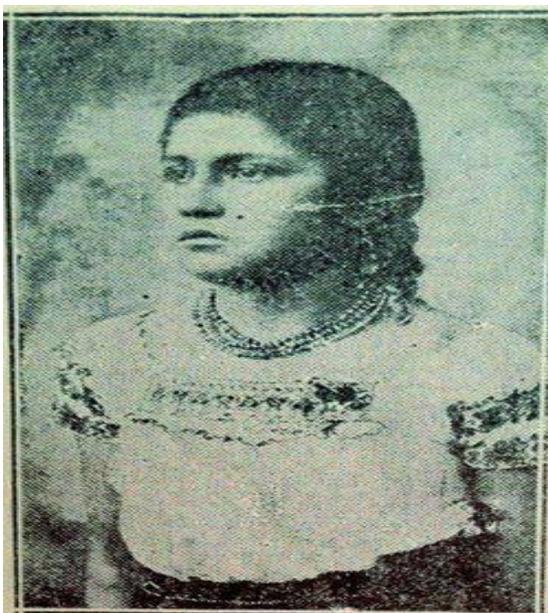


Foto de El Universal. Agosto de 1921

Incluso la cocina mexicana padeció la otredad, al ser desplazada por la comida francesa, lo que se intentó corregir tras la Revolución. Para 1921 Álvaro Obregón «ordenó que el banquete principal consistiera en sopa de tortilla, arroz a la mexicana y mole poblano, como un homenaje a la comida del pueblo» (Mendive, 2010 s/p). La intención del gobierno pos revolucionario de alejarse de cualquier tipo de festejo opulento, fue evidente.

De acuerdo con diversas notas del diario mexicano El Universal, las participantes del concurso, fueron empleadas domésticas presentadas por sus empleadoras, quienes querían tener el honor de estar en la ceremonia de premiación. Fue María Bibiana la ganadora, propuesta por la señora Josefa A. de Morales, de Huachinango, Puebla, quien observó a María portando su traje, lo que le llamó la atención y por ello consideró que podía participar en el concurso (El Universal, 25 de marzo de 1921). Es importante destacar que, a diferencia de otras concursantes, la señora de Morales no afirmó ser la empleadora de la mujer de quien enviaba la foto, por lo que no se sabe si María Bibiana trabajaba como empleada doméstica o sólo *fue vista* por Morales. Diferentes feministas¹¹ han criticado que las mujeres en el arte, como la fotografía, la pintura, han sido vistas desde la mirada masculina, sin embargo, en el caso de Bibiana, fue vista por otra mujer, quien consideró que reunía los requisitos para el concurso.

¹¹ Estudiantes de la Historia del Arte como Griselda Pollock, Remedios Zafra, Elí Bartra, critican la forma en que los hombres han representado a las mujeres desde miradas masculinas cosificándolas y poniéndolas como objeto de consumo.



La señora Josefa A. de Morales, de Huauchinago, Estado de Puebla, se ha servido remitirnos el presente retrato de una encantadora y sugestiva india.

En su carta nos dice lo siguiente: "Es María Bibiana Uribe, quien nació y vive en un pequeño pueblo que está como a tres kilómetros al Sureste de Necaxa. Tiene 16 años. Es trigueña y desciende de la raza impetuosa de los aztecas. Bibiana, usa una especie de casimir tejido por ella misma, con el cual se da una o dos vueltas en la cintura y se lo asegura con un ceñidor. Con esto se figura la falda que llama *titixtle*. También teje un género de algodón, en cuadro, dejándole una abertura en el centro por donde mete la cabaza y le queda cubriéndole los hombros y toda la caja del cuerpo. A esto lo llaman *quixquemel*, y otro de éstos se lo dobla y se lo pone en la cabeza para defenderse del sol. El ceñidor también es de algodón, pero el *titixtle* es de lana. Este último es negro y aquellos blancos".

Nos alegramos que nuestras indicaciones expresadas en notas anteriores hayan dado sus resultados, pues el retrato de Bibiana lo habíamos recibido con anterioridad, pero en forma tal, que no pudimos publicarlo. Ahora, nuestros lectores podrán admirar el gesto y la actitud de la nueva candidato la que, sin tacha ninguna, puede figurar dignamente en el certamen.

Esperamos que todas aquellas personas que nos han enviado fotografías y no las han visto publicadas, sigan el entusiasmo y el buen criterio de la señora Josefa A. de Morales, para que repitan los retratos y nos los envíen con la mayor naturalidad posible.

Imagen perteneciente a la colección personal de José Medel.

Como el concurso se realizó a nivel nacional y tuvo buena aceptación, se hicieron varios homenajes a la ganadora, María Bibiana, en los que participaron gente de la política, del teatro, de la música, del cine. Incluso, se compuso un vals llamado India Bonita. La integración de las mujeres indígenas estaba en ciernes. Unos días después de

la premiación a Bibiana, se comenzó a presentar una obra de teatro llamada “La india bonita” producida por la Compañía Fábregas¹² y protagonizada por la actriz María Conesa.



María Bibiana se encuentra en segundo lugar de izquierda a derecha. María Conesa, actriz que interpretó en el teatro a María Bibiana en la obra “La India Bonita”, acompañada por cuatro finalistas. Imagen tomada de la página de Facebook: Universo de bellezas <https://www.facebook.com/universodebellezas> consultada en julio 2018

1.3 Conformación de María como la otra.

Con el concurso nace la India Bonita y con la obra de teatro “María bonita”, interpretada por una mujer blanca, nace la representación de las indígenas en la incipiente industria cultural mexicana.

¹² Información obtenida de la página de Facebook: Universo de bellezas.
<https://www.facebook.com/universodebellezas/photos/a.1065214233512018.1073741924.636023526431093/1085365934830181/?type=3&theater>



*Imagen tomada de la página de Facebook: Universo de bellezas
<https://www.facebook.com/universodebellezas> consultada julio 2018*

María Conesa, a manera de homenaje realizado en el teatro Colón, le canta a María Bibiana los siguientes versos:

«Hoy le rindo mi homenaje

A la india mexicana

Esta española a la india

A la que quiere como una hermana

Eres indita bonita

Gala de la flora indiana

Demostración de lo bello

De la raza mexicana

Ay indita capullo de bella flor

Las palabras de mi boca

Me nacen del corazón
En tu mirada se advierte
La belleza del amor
Se refleja la bravura
Del invicto Cuauhtémoc
Más que joyas y que trajes
Lo que una hembra necesita
Es tener toda la gracia
Que tiene la india bonita
Yo con todo y ser mujer
Cambiaría de buena gana
Mi renombre de Conesa
Por la cara de Bibiana
Para gracia las manolas
Y París para alegría
Pero para indias bonitas
Sólo México las cría»¹³

¹³ El Universal. 25 de agosto 1921. "La gran fiesta de la india bonita en el Colón". Espectáculos. p. 9



*María Conesa y Bibiana. Imagen tomada de la página de Facebook: Universo de bellezas
<https://www.facebook.com/universodebellezas> consultada en julio de 2018*



María Conesa. Propaganda derivada del concurso India Bonita La actriz está representando a una mujer indígena. Imagen tomada de la página de Facebook: Universo de bellezas. <https://www.facebook.com/universodebellezas> consultada en julio de 2018

En las palabras dichas por María Conesa, es posible percibir el discurso sobre la raza. Ella ve en María Bibiana a una mujer de la que quisiera tener su belleza, pero al mismo tiempo recalca la diferencia que tienen: una, la española, la otra, la india a la que, sin embargo, quiere como una hermana. Bibiana para Conesa es la otra, es la demostración de lo bello de la raza mexicana, María Bibiana no posee agencia. Al tiempo que Conesa nombra a María Bibiana como la india bonita, resaltando la belleza, en la práctica lo que hace es callarla al representarla en el teatro, al hablar por ella, convirtiéndola así, en la otra María; Conesa es la María de renombre, María Conesa, María Bibiana es sólo la india bonita, sin apellidos, sin historia, sin voz. María Bibiana dejó de ser ella, para convertirse en un ícono de la aparente inclusión en el Estado-nación: se convirtió en la India Bonita. Símbolo de una integración hecha desde el poder, desde una mirada masculina, desde el lugar del no ser.

En un homenaje más a la India Bonita, realizada en el Teatro Principal ubicado en la ciudad de Puebla, capital del estado del que era originaria; se presentó como primer número un monólogo, que transcribo a continuación:

«Telón corto en el que se halla reproducida una plana de El Universal, la que, a su vez, contiene un gran retrato de “La india bonita”, Bibiana Uribe. Premiada en el concurso abierto por dicho periódico.

Por la derecha aparece un indígena de la Sierra de Puebla, de 70 años de edad, vestido como los naturales de esa región, su actitud es la de un hombre bueno, sencillo y respetuoso. Lleva en la bolsa de la camisola un número dominical de El Universal.

El indio, solo. (Saludando al público): patroncitas... mis jefes... guenas nochis... pos... ¡qué dirán ustedes!... yo llegaba, y al mirar el rebumblo de los cochis y la gente qui andaba en la calle, yo dije: ave maría! Pos que, ya pasaría...?

Como la bola estaba hasta l'esquina, y la entrada a galera estaba asina (repleta), yo jui y le dije a un cuico: oiga: qué, ya pasó...?

- Pos... adevine. Vaya y saque su entrada!

- No si amuine. Deme razón...

- No se: no soy perico!...

- Sia por Dios. (Croque estaba desgustado porque muchos le vían preguntado...) pero después de echar tanta carrera, pano ver a l'india remonona?... a, qué caray! Yo me quedo juera! Ora entro onque me lleven a chirona!

Pero, ónde que me jalla un papelito que tiró una señora, y que me pongo a ler...
ay Dios bendito ¡si me dilato más, no llevo a l' hora!...

(A uno del público):

No, patroncito, no vaya' sté a creer que me l' astoy echando: yo sé ler.

Cuando éramos chamacos yo y mi hermano Vicente, el señor Cura nos juntaba a la clase de lectura y, acabando, nos daba nuestros clacos...

Yo, con perdón di ustedes, soy poblano.

Conozco la suidá porque seguido vengo con mi hermano

A traír las semillitas dendi allá y el chilito serrano.

Como sabemos ler, no nos perdemos: yo di un lado y el di otro, nos venemos leyendo en las esquinas, hasta llegar a la Merced: agarramos después por Capuchinas, y hasta la Plaza de San Juan paramos a luego que si acaba la verdura le buscamos su incargo al señor cura: pa la vieja, la cera, la mantita, el hilo de bolita, y a más, dos o tres clacos de dulce pa llevarle a los chamacos...

Tengo seis, a cual más de retégüenos pero nenguno está de consentido, porque hoy le pido a Dios a ver si al menos uno me sale léido y escrito.

Yo aspero que se mi haga...

Dende un día que me jallé "l' universal" con uestos de Mut y Jef les lei lo que decía y se pusieron todos recontentos!...

Antonces, yo le dije: - ¿quieren más?- ¡si, pagrecito!

Pos si quieren, ¡zaz! Apliquence de recio a la lectura; y si lo hacen puntual los domingos, que lleve la verdura, de guelta merco allá “l’Universal”...

Ora... que mi compadre Don Pascual ¡vino y me dijo el mes antepasado: “no vaya’sté a mercar “l’Universal” no sia que vaya s’tar descomulgado...”

... viejo tan atascado!...

Lo gueno jue que no le quise hacer aprecio a sus malditos disparates... si no es “l’Universal” mis chilpayates ¡onde aprenden a ler! ...

Y si no biera sido nomás por él, quien biera conocido a Bibiana! Quién iba a devinar qui allá mero, en mi tierra, se l’iban a topar como una tortolita de la Sierra, cantando a l’alba en medio del chillar!

Allá, en la mera Sierra, onde una vez pasó, de choza en choza, mi general Inacio Zaragoza, alevantando gente pa’la guerra:

Onde no pudo entrar nunca el franchute, porque siempre incontró quién le dispute el paso: allá n’el blanco jacalito de tejamanilito, onde, como ramita de laurel que crece con el son de la mañana, hallaron a Bibiana enredada en su blanco quixquemel...

Al fin nos mandó Dios, compadecido, un rayito de sol pa nuestra casa!

Después de tanto olvido, hasta qui hubo un papel agradecido que se acordara de la probe raza! ... (Volviéndose al retrato de la india)

¡Viva! ¡Viva Bibiana, la india de los ojos di obsidiana! Gorrióncita traviesa, la que vide una vez bajar a llano, riendo con su boquita como fresa y con su linda jícara en la mano!

Al que le trujo aquí, yo mesmamente vengo a decirle a nombre de la gente:

“tú mereces l’ofrenda pagrecito, porque dendi hoy, allá n’el huertecito no quedará la florecita seca...”

(A la india)

Y tú, niña, que trais como memorias de nuestras viejas glorias, tú, desde ora serás la Reina Azteca!

(El telón de fondo se desgarró y aparece un peñón de la Sierra de Puebla, arrastrado por poderosos bueyes, y sobre el cual se ve en pie la figura de la India Bonita) música, apoteosis. Telón» (González, 1921:6)

Así finaliza el monólogo, que es reproducido por Aurelio González Carrasco, autor del mismo, en El Universal el día 17 de agosto de 1921. González Carrasco fue un poeta y dramaturgo, fundó y fue el primer presidente de la Sociedad Mexicana de Autores.¹⁴

El monólogo es interpretado por un actor que representa a un indio, que tiene un vocabulario no correcto en el español, ya que las palabras las expresa incompletas. Asume una actitud de subalternidad cuando saluda al público, dirigiéndose a éste como “jefecitos, patroncitas”. El autor, González Carrasco, lo ubica en el lugar de servidumbre, afirmando que sus cualidades son ser bueno, sencillo y respetuoso. En el México de 1921 se tenía un gobierno llamado revolucionario, ya que emanaba del movimiento armado que depuso a Porfirio Díaz. De acuerdo con las notas consultadas en el diario El Universal, organizador del concurso “racial”, el gobierno mexicano temía

¹⁴ Fuente (<http://www.elem.mx/autor/datos/3037>). Consultada 27 octubre 2018.

que la influencia de los comunistas soviéticos llegara a México y se infiltrara en el naciente movimiento obrero.¹⁵ Lo que se estaba viviendo era caos social y se estaba acelerando la política de integración nacional. Con ello, uno de los problemas que pretendían resolver, era el de “el indio”, para evitar así que engrosaran cualquier intento subversivo.

El monólogo, de acuerdo con la nota de El Universal, provocó risas de alegría. Es probable que las risas también hayan sido causadas por la forma de hablar del personaje.

Representar a las mujeres y hombres indígenas forma parte de la industria cultural fomentada y avalada por el Estado posrevolucionario.

¹⁵ Notas consultadas de El Universal de los días 3, 8, 10, 16, 25 y 26 de enero de 1921. 2018 Hemeroteca Nacional.



Álvaro Obregón, presidente de México de 1920-1924 felicita a María Bibiana. Le acompañan diversas personalidades. La fuente de la imagen <http://www.voy.com/207366/>



Imagen tomada de la página de Facebook: Universo de bellezas
<https://www.facebook.com/universodebellezas>

En 1938 se filmó una película, basada en la experiencia de María Bibiana Uribe Amaro y, en síntesis, éste es el argumento principal:

«María Luisa es una hermosa campesina que vive cerca de la capital y lleva un noviazgo tranquilo con Emilio. Un amigo de la familia visita la hacienda y al conocer a María Luisa la convencer de viajar a la capital para participar en el concurso “India Bonita”, ella acepta. En la capital, María Luisa gana el concurso pero regresa a la hacienda para casarse con Luis Emilio»¹⁶

María Luisa Zea fue la actriz que interpretó a María Luisa (personaje inspirado en María Bibiana), y Emilio Tuero dio vida a Luis Emilio, bajo la dirección de Antonio Helú. El guion fue escrito por Adolfo Fernández Bustamante, dramaturgo, traductor de

¹⁶ ¿Qué dan en la tele? Guía de programación de todos los canales de Guatemala. Fuente <https://mi.tv/gt/programas/india-bonita-1938>, consultada 20 de octubre de 2018.

obras de teatro, adaptador, argumentista, guionista y director de cine. Nació en la ciudad de Veracruz el 27 de septiembre de 1898. Utilizó los pseudónimos de Canta Claro y Juan Dieguito.¹⁷

Esta situación, está vinculada a la forma en que, en ese momento, se gestaba el arte en general en México. En conjunción con el concurso racial, El Universal, lanzó otro de corte histórico, bajo los siguientes temas:

- «¿Debe ser reivindicada y justificada la figura de don Agustín de Iturbide?» extensión máxima: 30 páginas en papel común de carta. Primer premio de El Universal: quinientos pesos.

- «La obra civilizadora de los conquistadores españoles». Extensión máxima: la misma que se especifica en la cláusula anterior. Segundo premio ofrecido por el Casino Español de México: doscientos cincuenta pesos.¹⁸

Con el concurso India Bonita, comienza en aquel México que se encaminaba a la modernidad la representación artística de las indias e indios, con estereotipos racistas, clasistas, sexistas. Para Gayatri Spivak, el subalterno no puede hablar, está silenciado (Spivak. 2003) y, lo que vemos en el caso de María Bibiana, mujer subalternizada en su condición de mujer indígena, es que ella no habla, no sabemos qué piensa, no sabemos si está de acuerdo con que su fotografía sea enviada para concursar, no sabemos lo que piensa respecto al concurso. Conocemos las voces de la gente que le rodea, pero ella está completamente silenciada.

¹⁷ Fuente consultada el día 29 de octubre de 2018:

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/F/FERNANDEZ_bustamante_adolfo/biografia.html

¹⁸ El Universal. 1° septiembre 1921. “El Universal y sus concursos del Centenario”. Sumario.

Es importante el discurso que se lee, tanto en el monólogo como en los versos de María Conesa, que aluden a la pureza de raza, ya sea azteca o mexicana.

Las mujeres indígenas migrantes serán llamadas “marías” y, bajo ese concepto, se homogeneizará a todas las mujeres que migren a la ciudad de México y tengan diversas actividades, que provengan de diversos pueblos, con su propia historia, con su propia ropa. Con el concurso de la india bonita, se consolidó un imaginario sobre las indígenas en México, sus características físicas, la ropa que portan. Desde el poder hegemónico de un diario, se les significó con un nombre religioso, se les vio como iguales entre ellas, pero no con lo blanco-mestizo. Se naturalizó el carácter de las indígenas: buenas, trabajadoras, honradas. Así se representa en la película a María Bibiana. Es el nacimiento de la representación de las mujeres indígenas en México en el cine, a quienes se les vinculará con María Bibiana a través de su nombre: María.

Durante los gobiernos posrevolucionarios, el indigenismo recurrirá a las imágenes, de acuerdo con Bonfil Batalla, «Lo indio se vende como imagen singular que da el toque de color local, el acento exótico que atrae al turista. Un México indio para consumo externo» (Bonfil, B.G.1989:92). María Bibiana Uribe Morales se convirtió en una imagen para el consumo, difusión y circulación del indigenismo mexicano.



María Luisa Zea y Emilio Tuero, protagonistas de la película La India Bonita. Imagen tomada de Monsiváis.1999:112.

1.4 India María.

En los años 1960 aparece el personaje India María, en un contexto de creciente migración, principalmente femenina, a la Ciudad de México. De acuerdo con Lourdes Arizpe (1975), fueron mujeres mazahuas y hñähñu (otomíes) mayoritariamente las que comenzaron a aparecer en calles de la ciudad, ofreciendo en venta diversidad de productos, desde bordados, hasta alimentos. Es ella, quien, con un grupo de antropólogas y antropólogos, conceptualiza teóricamente a estas mujeres como “marías”, aunque uno de los antecedentes históricos del mote usado por gente autodenominada mestiza, lo podemos encontrar en el concurso la India Bonita, analizado en la primera parte de éste capítulo:

«En los últimos años han hecho su aparición en las calles de la ciudad de México en número cada vez mayor, mujeres indígenas que venden frutas, semillas o dulces, sentadas en las aceras, con varios niños revoloteándoles alrededor. O se dedican a pedir limosna en avenidas céntricas y en las colonias de clase media o alta de la

ciudad. Se les llama popularmente, “Marías” o “Juanas” ... es la primera vez que, con la honrosa excepción de las tehuanas, se ven por las calles de México a indígenas vestidas de indígenas» (Arizpe, 1975: 23).

A los hombres, que en algunos casos acompañaban a las mujeres, se les llamó “José” (Arizpe, 1975: 23), repitiéndose con ello la mirada que los conquistadores tuvieron hacia las mujeres y hombres del continente americano, quienes denominaron marías a las mujeres y josés a los hombres, entendiendo así que eran hijas de su dios católico, como fue el caso de Malinalli, posteriormente bautizada por Cortés como Marina, derivación de María, conocida en la historia de México como Malinche.

1.5 Mujeres migrantes: “marías”.

De acuerdo con la concejala del Concejo Indígena de Gobierno (CNI),¹⁹ la señora Magdalena García Durán, mazahua, integrantes de su pueblo llegaron a la Ciudad de México porque éste pertenece al corredor que tradicionalmente se usaba para el comercio.²⁰ Ella es descendiente de una familia que se dedica a ese oficio que en los años cincuenta migró a la ciudad de México para continuar trabajando, sin establecer residencia fija. La señora Magdalena García, ha estado viajando durante toda su vida entre el estado de México y la capital del país, vendiendo productos que ella elabora,

¹⁹ El Congreso Nacional Indígena se constituyó en México el 12 de octubre de 1996, planteándose ser «la casa de todos los pueblos indígenas, es decir un espacio donde los pueblos originarios encontráramos el espacio de reflexión y solidaridad para fortalecer nuestras luchas de resistencia y rebeldía, con nuestras propias formas de organización, de representación y toma de decisiones, es el espacio de los indios que somos» (Fuente: ¿Qué es el CNI? Artículo tomado de <http://www.congresonacionalindigena.org/> página consultada en noviembre 2017).

²⁰ El testimonio de la señora Magdalena García Durán forma parte de una serie de entrevistas, pláticas, encuentros, que he tenido con ella, desde el mes de agosto de 2018 hasta la fecha (2021).

pero principalmente con el proyecto político de recuperar el territorio que les corresponde a las mujeres mazahuas. Ella reivindica el nombre “María” como concepto, ya que el significante que le otorga es de lucha por habitar un espacio territorio que, aun cubierto con cemento como lo es la Ciudad de México, les pertenece históricamente como mujeres indígenas.

La feminización de las migraciones tiene implicaciones en la identidad de las mujeres. Para la Dra. Eugenia Rodríguez Blanco, el fenómeno «posee impactos en el orden de género y en las identidades étnicas de dichas mujeres, así como en las condiciones de vida y expectativas de otros actores sociales en los contextos de origen de las migrantes» (Rodríguez. 2016). En los lugares de destino, se enfrentarán a problemáticas vinculadas con el orden de género y la etnia, es decir, se enfrentarán al machismo y al racismo, como ha sido el caso de las mazahuas. Las marías se institucionalizan como grupo social gracias a esas migraciones. A partir de entonces, la figura de la “maría” en México implica sometimiento, pobreza, analfabetismo y desterritorialidad, es decir, marginación geográfica del propio lugar de pertenencia y pérdida de los referentes vitales para el trabajo y la reproducción física, económica y cultural.²¹

²¹ Francois Zourabichvili dice que la desterritorialización es “el movimiento por el cual ‘se’ abandona el territorio”, y con ello sus marcas cualitativas y la expresividad. En *El vocabulario de Deleuze*, edit. Atuel, Buenos Aires, 2007, p.41

Capítulo 2. La India María en México.

2.1 El cine como dispositivo de poder.

El análisis de la imagen hegemónica de la India María, difundida en México ampliamente por el cine considerado clase B, reformulado por Seraina Rohrer como cine *Mexploitation* (2017), es el objetivo central de este capítulo. El enfoque se hará a partir del análisis de las imágenes de la “maría” como identidad hegemónica que ha identificado a las mujeres indígenas migrantes a partir de la imagen de la India María.

Rohner hace énfasis en que su conceptualización del cine *mexploitation* la basa en lenguaje cinematográfico sin pretender minimizar los filmes que ubica en la categoría, como son los de la India María a quien dedica el análisis de su libro:

«...I argue that the term “Mexploitation” best describes the films analyzed in this book because they share several key characteristics with classical Hollywood exploitation films. I want to state directly that I never employ the term as a diminishment of Mexico’s culture or people. I use it to describe a category of low-budget films with identifiable shared characteristics. My understanding of “Mexploitation” includes the recurring characteristics of the films, their production and exhibition practices, and different formats ranging from film to television series and straight-to-video production» [Sostengo que el término “mexplotación” describe mejor las películas analizadas en este libro, porque comparten varias características clave con las películas clásicas de explotación de Hollywood. Quiero decir directamente que nunca empleo el término como una disminución de la cultura o la gente de México. Lo uso para describir una categoría de películas de bajo

presupuesto con características compartidas identificables. Mi comprensión de “mexplotación” incluye las características recurrentes de las películas, sus prácticas de producción y exhibición, y diferentes formatos que van desde películas a series de televisión y producción directa a video] (Rohner, 2017: 554)

Partiré de considerar al cine como un dispositivo de poder (Foucault, 2005). De acuerdo con la investigadora Claudine Cyr, «una parte significativa del cine occidental ha evolucionado a lo largo del tiempo como un dispositivo tecnológico y simbólico implicado en la producción y la afirmación de una verdad histórica hegemónica» (Cyr, 2012:7). En el caso de México, ha contado con la mano del Estado para su manejo, ya sea censurando, otorgando presupuesto, regulando, o finalmente guiando lo que se exhibe y lo que no y de qué forma en las salas de cine. Por ello se considera que la India María, al nacer en este medio, fue un personaje avalado por el Estado mexicano, configurando así una identidad hegemónica que define la mirada sobre las mujeres indígenas migrantes, conceptualizándolas como “marías”.

2.2 El cine y la identidad nacional.

En América Latina, la búsqueda de la identidad nacional fue un elemento estructurante de los Estados-nación, surgidos luego de los movimientos independentistas, con el propósito de superar las diferencias raciales que permearon durante la época colonial en la Nueva España, en las que tanto peninsulares como criollos se enfrentaron por el poder político y económico y el resto de grupos sociales fueron diferenciados por medio de castas. Si bien de forma oficial ésta división concluyó con la independencia, la diferencia jerárquica basada en cuestiones raciales (Todorov, 2016) se ha mantenido hasta la actualidad.

Para el sociólogo Andrés Molina Enríquez, el Estado-nación mexicano moderno tuvo como antecedente inmediato la Revolución Francesa y sus postulados de libertad, igualdad y fraternidad. Con el nacimiento de la patria -palabra que hace referencia al padre y a su descendencia que en este caso serían sus habitantes- mexicana «... la igualdad fue una reminiscencia del sentimiento de identidad de condición que todos los hijos guardan con respecto al padre en la familia» (Molina, 2016: 441). Para pertenecer a la patria, habría que tener el mismo origen y ser iguales ante él. Lograrlo implicó igualar a la población, homogeneizarla. El discurso ideológico de la identidad fue una de las herramientas a las que se recurrió de lograrlo.

Para Gilberto Giménez, las categorías más importantes que otorgan identidad, son «la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas (localidad, región, nación), los grupos de edad y el género» (Giménez, 2016: 11). Algunos grupos darán prioridad a alguna de esas categorías, pues «para un indígena mexicano su pertenencia étnica – frecuentemente delatada por el color de su piel- es más importante que su estatuto de clase» (Giménez, 2016: 11). A pesar de ser la pertenencia étnica el elemento más importante para la identidad de los pueblos indígenas, el discurso nacionalista la consideró un problema para la modernidad. Si México pretendía ser una nación moderna, debía enfrentar la diversidad que implicaba tener en el territorio habitantes de distintas comunidades, así que consideró como “problema” a los pueblos indígenas. Los discursos oficiales, hablados, escritos y visuales, emanados del Estado, llamaban a resolver el «problema del indio».

Para Bonfil Batalla «el indio es producto de la instauración del régimen colonial. Antes de la invasión no había indios, sino pueblos particularmente identificados. La

sociedad colonial, en cambio, descansó en una división tajante que oponía y distinguía dos polos irreductibles: los españoles (colonizadores) y los indios (colonizados)» (Bonfil, 1990:122). El indio devino en un concepto abstracto, materializado en una personalidad poseedora de una imagen concreta, vinculada con el atraso, lo primitivo, lo no moderno, lo irracional.

«...la categoría indio designa al sector colonizado y hace referencia necesaria a la relación colonial...Al indio lo crea el europeo, porque toda situación colonial exige la definición global del colonizado como diferente e inferior (desde una perspectiva total, racial, cultural, intelectual, religiosa, etc.); en base a esa categorización de indio, el colonizador racionaliza y, justifica la dominación y su posición de privilegio» (Bonfil, 1981: 19).

El obstáculo a vencer, a re-colonizar, ahora bajo el discurso de la igualdad vestido discursivamente de identidad, era el indio. *El indio* se convirtió en un problema, que formó parte de los grandes problemas nacionales que debían ser resueltos. Para ello, había que integrar a las masas de indios, asimilarlos por medio de la identidad compartida, y la solución se dará con el indigenismo.

«La política indigenista de los gobiernos latinoamericanos, pese a las diferencias nacionales significativas, tiene un objetivo final que es común: la integración de los indios... La vocación “integradora” que se expresa en las políticas indigenistas responde, evidentemente, a la necesidad capitalista de consolidar y ampliar el mercado interno, pero va más allá, pretende la construcción de *una nación* en términos (sociales, políticos, económicos, culturales, ideológicos) que se ajusten a

los supuestos implícitos de la forma de Estado impuesta a partir de la independencia política» (Bonfil, 1981: 14)

En México, agrega Bonfil, será Manuel Gamio el pionero de esta política indigenista. Gamio, desde el puesto que detentaba en la Secretaría de Agricultura y Fomento dentro del Programa de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos, consideró que el cine sería una herramienta que permitiría conocer de mejor manera a los pueblos indígenas:

«Usó al cine de varias formas: a) como auxiliar en las excavaciones, b) para preservar el folklore, c) para estudiar costumbres, d) para educar a la población del valle de Teotihuacán, e) para dar a conocer en México y en el mundo su obra sobre el Valle de Teotihuacán, f) para reconstruir la historia prehispánica con fidelidad, basándose en fuentes apropiadas» (Bonfil, 1981: 10)

Considerando el cargo burocrático de Manuel Gamio, es importante tomar en cuenta la incidencia que tuvo en lo que se llegó a producir cinematográficamente en México, con la intención de educar. El cine como dispositivo de poder, se encargaría de educar a las masas, que, ignorantes, habían de conocer el “verdadero” rostro de la población indígena. La mirada dicotómica sobre el uso del cine se hace presente: quien realiza es quien tiene la verdad, la gente que conforma el público, estará allí, estática, sin opinión, se le toma como mera consumidora de la obra que se le presente, estará presente para ser educada, no importa si tiene alguna opinión al respecto, lo que importa es que consuma esa verdad que se le está presentando por medio de imágenes.

2.3 Cine y memoria.

El cine, encargado de difundir en un primer momento al personaje de la India María, ha conformado una memoria colectiva en torno a lo que son las mujeres indígenas migrantes. La televisión, después, también se hizo cargo de que esa memoria permaneciera. Cuando se acude a la memoria para repasar hechos históricos, las imágenes hacen su aparición. De acuerdo con Michael Pollak (2006), en el campo de la memoria habitan tensiones. Las minorías con sus memorias soterradas, silenciadas, ocultadas (más no olvidadas) tienen como herramienta la historia oral: «al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados y de las minorías, la historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte importante de las culturas minoritaria y dominadas, se oponen a la memoria oficial» (2006:18).

La memoria nacional mexicana, oficial, hegemónica, tiene diversidad de elementos que han permitido su arraigo en la sociedad, entre ellas las imágenes. Pollak, retomando a Halbwachs y su concepto de memoria colectiva, enfatiza que ésta se relaciona con:

«...la fuerza de los diferentes puntos de referencia que estructuran nuestra memoria y la insertan en la memoria de la colectividad a la que pertenecemos. Entre ellos se incluyen monumentos, patrimonio arquitectónico y su estilo, fechas y personajes históricos, tradiciones y costumbres, el folclore y la música y, las tradiciones culinarias» (Pollack, 2006: 17).

Para tener puntos de referencia de una etapa pasada, nos dice Pollack, integramos en un fondo cultural común aspectos como ruido, olores, colores. En el caso del

desembarco de Normandía al final de la Segunda Guerra Mundial, agrega, los recuerdos están situados en torno a rugidos de los aviones, explosiones, ruidos de vidrios rotos, gritos de terror, llanto de niños, olores de los explosivos, azufre, fósforo, polvo quemado. Aspectos que pueden ser captados por un instrumento que ha servido, en algunos casos, para preservar la memoria colectiva: el cine.

«Aunque sea técnicamente difícil o imposible captar todos esos recuerdos en objetos de memoria confeccionados hoy, el cine es el mejor soporte para hacerlo: de allí su papel creciente en la formación y organización y, por lo tanto, en el encuadramiento, de la memoria» (2006:28).

El cine tiene su propia historia, que no está exenta de disputas. Se trata de un dispositivo de poder, por lo tanto, en su realización existen posturas políticas, ideológicas, de forma y fondo que llevan a crear o no un filme, producto final al que accede la población.

Adolfo Colombres (1985) nos da la pauta para entender el tejido de poderes que se entrelazan cuando una obra cinematográfica se concreta, desde el reconocimiento del lugar de enunciación que tiene quien la crea, hasta aquellas miradas que no reconocen el racismo y el colonialismo en su proceso creativo.

Colombres menciona a Jean Rouch, un cineasta quien con toda la intención de no hacer política y mostrar la realidad «bruta» (Colombres. 1985:16), filmó *Moi, un noir* (1957), filme que por primera vez da voz al colonizado, un hombre nigeriano, negro, migrante, el cual terminó siendo un instrumento en el que se reafirmaron «los estereotipos racistas de colonizador» (Colombres, 1985: 17), y reafirmó la mirada

colonial en cuanto a que a la gente europea le corresponde pensar y al hombre negro, ser la acción, el hacer.

«De aquí podría deducirse que la función del europeo es pensar, y la del negro hacer cosas divertidas o impresionantes. La cámara no espera de él una crítica, una opinión, sobre su realidad, y menos una denuncia abierta» (Colombes, 1985: 18).

Es lo que sucede con el personaje de María Elena Velasco en las películas de la India María: se dice que es un personaje crítico, sin embargo, las críticas sociales que realiza no consideran críticamente su propia representación como mujer, indígena, migrante y pobre.

Si tomamos en cuenta el contexto histórico, político y social en el que se crean las películas de la India María, podremos entender la mirada de la gente que escribía sus guiones. María Elena Velasco fue apoyada en esa labor por su esposo, el actor y bailarín ruso Vladimir Lipkies y su hijo Iván Likpies. Sus producciones fílmicas nos ofrecen un panorama de la forma en que se consideraba a las mujeres indígenas migrantes y sus miradas se enmarcan en lo que el régimen escópico occidental considera respecto a estas mujeres migrantes: las ciudades no son lugar para ellas.

«Las películas, como las novelas, no reproducen la realidad tal cual ella es; como ya dijimos, el cine transmite una “imagen” de un grupo social o de un hecho social, la cual puede dar lugar a múltiples interpretaciones. Por ello, el cine nos entrega nada más que el equivalente a una “pista”, que debidamente utilizada, nos ayudará a encontrar el sentido objetivo de la realidad social estudiada» (Fernández, 1985:173).

2.4 El cine y el Estado mexicano.

Nacionalismo: marco contextual del cine en México.

La primera exhibición cinematográfica en México se realizó en la capital del país el 6 de agosto de 1896 y «sus espectadores fueron el Presidente Porfirio Díaz acompañado de su familia y miembros del gabinete» (Orozco y Flores, 2018:4). Ésta fue exclusiva para gente cercana a Carmen Romero, esposa de Díaz, considerada de la alta burguesía y para un grupo intelectual científico. De acuerdo con el crítico de cine Carlos Bonfil, las proyecciones también otorgaron la posibilidad a las masas de acceder a un entretenimiento considerado apto sólo para la burguesía, lo que generó tensiones, pues la educación, la clase social y la raza, debían marcar las formas de disfrute, de diversión y de recreación:

«La revolución técnica rompía de golpe el aislamiento de las clases populares, las que por fin tenían acceso al entretenimiento de las esferas superiores. La democratización bárbara sorprendió a la élite, sacudió sus pretensiones de considerar la cultura del exterior como un coto cerrado disfrutable únicamente por mentes educadas» (Bonfil, 1994: 11)

Hasta entonces, el entretenimiento dirigido a las “masas populares” estaba restringido a las denominadas carpas, espacios que se adaptaban en cualquier lugar, desde una plaza pública, hasta pequeños barrios y colonias. Al teatro no podían acceder estas masas integradas por gente migrante, proletaria, trabajadora, empleadas domésticas, por el costo y porque no se identificaba con las obras. El teatro era un espacio cooptado por la gente considerada de “alta sociedad” y que entendía el lenguaje

culto de este espectáculo. Las tensiones provocadas por el cine pretendían mantener en el lugar que les correspondía a las masas, divertirse en las carpas:

«¿Cómo podían las almas groseras acceder al mundo de ilusiones que prometía el cinematógrafo? ¿Cómo podían ellos, los esclavizados por la faena diaria, los adictos al entretenimiento soez de la carpa alburera, acceder a la estratosfera del buen gusto?» (Bonfil, 1981: 11).

El presidente Porfirio Díaz, vio en el cine un elemento modernizador. Luego de la primera proyección mencionada atrás, pidió que se realizaran varias más a las que podía acceder la gente en general pero que de inmediato se comenzaron a delimitar para gente considerada educada.²² La unión entre gobierno y cine comienza con esa intención: lograr que México llegara a la modernidad.

Benedict Anderson, en su texto *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* hace un vínculo entre los aparatos culturales y el nacionalismo:

«En efecto, la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo, la nación, la nacionalidad, el nacionalismo, son términos que han resultado notoriamente difíciles de definir, ya no digamos de analizar. Mi punto de partida es la afirmación de que la nacionalidad, o la "calidad de nación" – como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la

²² “Unos días después, el 14 de agosto para ser exactos, el cinematógrafo fue presentado al público en el sótano de la droguería plateros, en el número 9 de la calle que lleva el mismo nombre y que actualmente es Madero. Paradójicamente este lugar unos años más tarde se convertiría en la primera sala de cine del país, el famoso Salón Rojo... Después de esta presentación se organizaron también varias funciones de gala en el mismo lugar, para un público un poco más selecto que no quería juntarse con la clase baja de la ciudad” (Garza, 2016:2).

primera palabra- al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular» (Anderson. 1993: 21).

El Estado mexicano ha determinado las políticas culturales desde su creación. La regulación estatal de las instituciones culturales ha provocado que haya un fuerte vínculo entre ellos. La intención fue en un primer momento la cohesión nacionalista bajo la premisa de la unidad nacional que igualara a toda la población mexicana y los medios de comunicación serían herramienta para lograrlo. De acuerdo con Erich Hobsbawm, la importancia del cine y de la televisión en la era moderna se debe a que:

«La identificación nacional en esta era adquirió nuevos medios de expresarse en las sociedades modernas urbanizadas, de alta tecnología. Deben mencionarse dos que son importantísimos. El primero, que requiere pocos comentarios, fue el auge de los modernos medios de comunicación de masas: prensa, cine y radio. Estos medios permitieron estandarizar, homogeneizar y transformar las ideologías populares, así como, obviamente, que intereses privados y estados las explotaran para hacer propaganda deliberada» (Hobsbawm. 1998: 151).

El Estado mexicano, entonces, ha incidido de manera importante en la industria cinematográfica. Como lo afirma Eduardo de la Vega Alfaro (1992), «El cine mexicano ha sido uno de los más fuertes y difundidos del continente. Su desarrollo dependió siempre, en mayor o menor grado, del apoyo del Estado» (De la Vega. 1992:4). Sin embargo, el Estado no ha sido omnipresente en el ámbito. Actores, actrices, gente que dirigía, productores, productoras, vieron los alcances que la incipiente industria comenzaba a tener y decidieron organizarse, en especial, para mejorar sus condiciones de trabajo.

Es así que desde inicios del siglo XX, la comunidad artística tuvo visos de organización, y es en el año 1934 cuando se constituye la Asociación Nacional de Actores (ANDA), y es Fernando Soler el primer Secretario General.²³

Si bien la ANDA intentó en un primer momento ser independiente de las políticas estatales, bajo la posterior dirección de Rodolfo Echeverría Álvarez el gobierno mexicano pudo tener el control de la misma. El presidente del país en ese momento era Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y su secretario de Gobernación, institución encargada de decidir qué se proyectaba en las salas cinematográficas, era Luis Echeverría Álvarez, hermano de Rodolfo Echeverría Álvarez, encargado a su vez de la ANDA. El nacimiento de la India María como personaje, se da en 1968, justo en el año de la represión estudiantil conocida como “matanza de Tlatelolco”,²⁴ durante el gobierno de Díaz Ordaz.

Con el objetivo de mejorar la opinión de su gobierno luego de la represión estudiantil, el sexenio posterior al de Díaz Ordaz, Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)

«se caracterizó por una estrategia política tendiente a recuperar la credibilidad perdida... El Estado interviene en el sector productivo e impulsa una reorganización que culminará, hacia 1976 en la virtual estatización de la industria fílmica» (De la Vega. 1992:5).

Para ello contó con la ayuda de su hermano Rodolfo Echeverría quien, después de presidir la ANDA, fue nombrado director del Banco Nacional Cinematográfico.

²³ Fuente <https://laanda.org.mx/quienes-somos/> consultada 5 de septiembre 2020.

²⁴ Respecto al tema del movimiento estudiantil que se vivió en México durante el año 1968, se pueden consultar diversas fuentes, entre ellas Poniatowska 1971 *La noche de Tlatelolco*. Ed. Era, México.

Carlos Monsiváis, de acuerdo con Rafael Barajas,

«consideraba que, para conocer la historia de México, había que conocer su cine nacional. En estas historias se configura el mismo sueño de identidad nacional que se explicita en el muralismo o en la literatura de México posrevolucionario» (Barajas, 2018: 7).

Sin embargo, esta opinión no profundizó sobre quiénes realizan los filmes, desde dónde hablan, quién invierte, así que mucho menos reconocería el racismo y colonialismo que les atraviesan.

En el texto “La industria cinematográfica en México”, escrito por la CEPAL en 2007, se lee:

«Son varios los factores que permitieron el crecimiento de la industria del cine en México en la llamada *época de oro* aunque se pueden resumir en la consolidación de una estrategia nacional para fortalecer esta industria. Primero, en 1939 el presidente Lázaro Cárdenas estableció el “tiempo de pantalla”, que fue un acuerdo con las exhibidoras para fijar un porcentaje de días al año de proyección de cine mexicano. Segundo, en la segunda mitad de la década de los cuarenta se constituyó, con fondos públicos, la empresa Cinematográfica Latinoamericana, S. A de (CLASA), cuya finalidad fue apoyar a la filmación» (CEPAL, 2007: 28).

Entre las instituciones creadas por el Estado para fomentar la industria cinematográfica, podemos encontrar:

1942 Banco Nacional Cinematográfico «cuyo objetivo fue otorgar créditos a productores independientes y modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional» (CEPAL, 2007: 28).

En la década de 1940 «se crearon las distribuidoras Películas Mexicanas (1945) y Películas Nacionales (1947), ambas con el objetivo de ampliar el mercado de las películas mexicanas» (CEPAL, 2007: 28).

Un marco jurídico acompañó la creación de las diversas instituciones cinematográficas. A propósito, la CEPAL comenta que «se crearon leyes que permitirían la exención de impuestos de exhibición sobre las películas nacionales y sobre la importación de materiales y equipo» (CEPAL, 2007: 28). Con todo ello, a finales de 1940 «la industria cinematográfica era la cuarta industria más importante del país» (CEPAL, 2007:28). Es en éste marco histórico-político, que se configura la *época de oro del cine mexicano* y, es el Estado quien le acompaña. Se establece con el cine como herramienta, un régimen escópico muy particular.

2.5 Régimen escópico derivado del cine mexicano: racista-colonial-sexista.

Daniel Chao, parafraseando a Martin Jay, define el régimen escópico como

«el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales. La particular mirada de cada época histórica consagra un régimen escópico, o sea, un particular comportamiento de la percepción visual» (Chao, 2015: 2).

El régimen escópico que se conforma a raíz del cine de ficción que representa a la población indígena de México va a proveer a la sociedad una forma de ver a los

pueblos indígenas desde una mirada dicotómica esencialmente mestiza. Con las películas se normalizaría aún más vincular el atraso, la negación de la modernidad, lo pre-moderno y, el humor, con lo indígena.

Con el cine, se habrían de reforzar estereotipos, en los que a los indígenas se les representará como analfabetas, iletrados, sucios, irracionales, mientras que por el otro lado también se les representa como dóciles, ingenuos, sumisos, asexuales. Para Francisco de la Peña, desde Segué Eisenstein hasta Emilio “El Indio” Fernández, se representó a los pueblos indígenas desde el imaginario del «buen salvaje o víctima pasiva frente a los abusos de los poderosos...» agregando que «en el capítulo ‘La sandunga’ el director ruso muestra a los zapotecas de Juchitán con esta idea del buen salvaje y un mundo indígena paradisíaco» (2015:1). En el caso de Emilio “El Indio” Fernández «es uno de los representantes más importantes de este cine indigenista, porque buscó idealizar y mitificar la imagen de los indígenas» (De la Peña, 2015: 1).

Será común observar la contraposición entre personajes indígenas y personajes blancos/mestizos. Así, tenemos la película de 1956 *Tizoc. Amor indio* del director Ismael Rodríguez, cuyo personaje principal es interpretado por Pedro Infante, y quien está enamorado de la niña María Eugenia. En la película, se habla de un conflicto entre gente que pertenece al pueblo ñuu savi (en español, mixteco) y Tizoc, que es el último descendiente del pueblo tacuate. Al inicio de la película, la voz en off introduce a los espectadores en el relato: «Tizoc, último descendiente de príncipes tacuates, frecuentaba un pueblo mixteca donde la gente le hacía sentir un odio de siglos contra su tribu» (Rodríguez. *Tizoc*. Película, 1956. Minuto 1:44:56).

Con el vocabulario utilizado por Tizoc se representa a los indígenas como no hablantes naturales del español, ya que se usan palabras incompletas, se cambian sílabas, se deja entrever que hablan alguna lengua indígena. Sin embargo, aun cuando se informa a qué pueblo pertenece, no se especifica la lengua que habla, el traje que porta no coincide con el que usan los hombres tacuates. Son elementos que, al prescindir de ellos, se niega su existencia: si no se mira, no existe, es parte del régimen escópico moderno:

«...tanto Ledesma como Jay coinciden en que la modernidad normalizó una mirada que sólo vio objetos reales, y que el lato lugar común *ver para creer*, es la apoteosis de la verdad y la objetividad moderna. Esta mirada normalizada supone que el régimen escópico habilita determinadas imágenes y oculta otras, estableciendo lo que es visibilizable y lo que no en una sociedad» (Chao, 2012: 2).

En este tipo de cine, lo que se está exhibiendo, es que los indígenas, a pesar de pertenecer a pueblos distintos, son iguales, homogéneos, y se les contrapone a personas blancas, mestizas, criollas.

.Se configura en México la mirada emanada de estructuras jerárquicas, base del colonialismo, del racismo, de la otredad y del sexismo. De acuerdo con Tzvetan Todorov al comparar culturas distintas se tiende a jerarquizar: «El acercamiento es peligroso porque conduce al juicio comparativo y a la jerarquía: esto vale más que aquello» (Todorov. 1990:8). Para poder construir el conocimiento de los pueblos indígenas, quienes vencieron se pusieron como punto de referencia, comparando su humanidad a la no humanidad de los pueblos, jerarquizando inmediatamente con ello,

poniéndose los conquistadores a sí mismos como superiores. El punto de referencia, por tanto, fueron los propios vencedores, creando así una relación jerárquica basada en la comparación (Todorov. 1990) ¿Quiénes son los vencedores? Los españoles, pero más que una nacionalidad, es una forma de ver. Al decir españoles, se entiende que pertenecen a un universo de significancias, porque parte del lugar de enunciación en el que se construye el conocimiento, ubicado geográficamente en occidente, por tanto, blanco y, de acuerdo a Walter Mignolo (2007), la dupla modernidad-colonialidad se completa con el lugar de enunciación desde donde se construye el conocimiento. El cine, en el caso mexicano, por medio de sus representaciones indígenas, ha sido una herramienta para lograrlo.

La forma de hablar es otra forma de representar a la gente indígena. Tizoc, canta lo siguiente:

“Yo ti quero

Más que a mis ojos

Pero quero más a mis ojos, porque mis ojos

Ti veron” (Letra Martínez Gil, 1957)

En una secuencia, Tizoc, en su lengua, le reclama al padre de María Eugenia, el haber asesinado a una hembra de venado. No se hace traducción con subtítulos y, es el mismo Tizoc quien explica su enojo, ante la sorpresa de sus interlocutores, hablando español:



Matouk A. (productor) Rodríguez, I. (director).1957. Tizoc, amor indio (Cinta cinematográfica) México., Matouk Films, S. A. Minuto 1:33:26. Imagen tomada de la película.

Secuencia: Tizoc, hablando en su lengua, se acerca a los dos hombres, uno de ellos, recién mató a la hembra de venado. Minutos 13:26-14:38

Padre de María Eugenia: ¿qué pasa?

Tizoc: tú eres malo señor, por qué matas hembra con cría.

Padre: ¿y a ti qué te importa?

Tizoc: no viaste que su hijito se queda solo y si muere di hambre.

Padre: para eso son animales, ¿no los matas tú también?

Tizoc: Tizoc mata animales macho, vendi cueros di eso vive, tú matas por matar, la bestia mata por hambre, tú no tiene hambre señor, tú asesino.

Padre: ¿asesino? Indio pata rajada.

En ese momento, el padre de María Eugenia intenta golpear a Tizoc, quien no se deja y detiene el golpe.

Padre: yo te enseñaré a respetar a la gente de razón.

El padre empuña la escopeta, llega María Eugenia y le pide no disparar.



Matouk A. (productor) Rodríguez, I. (director).1957. Tizoc, amor indio (Cinta cinematográfica) México., Matouk Films, S. A. Minuto 13:56. Imagen tomada de la película

En otro segmento, Don Pancho, amigo del padre de María Eugenia, quien posee una tienda en la que se vende ropa que pertenece a diferentes pueblos que habitan el estado de Oaxaca, le explica a qué región pertenece cada uno. María le pregunta sobre uno en específico y, al no saber a qué pueblo pertenece, le pide apoyo a una persona que porta ropa de manta (representa a un indígena) y, pregunta si habla alguna de las lenguas que comienza a mencionar, el hombre niega con la cabeza y menciona una en específico. Don Pancho dice que no entiende, pero por medio de silbidos es como se comunican. Llega el padre de María Eugenia y, al preguntar qué hacen, don Pancho le comparte la forma en que se comunican. Minutos 19:43-20:57:

Don Pancho: es que hay por aquí tantos dialectos, que cuando los indios no se entienden, se hablan a silbidos.

Padre de María Eugenia: a silbidos o a ladridos.

La película *Tizoc* es considerada representativa del cine nacional mexicano. Pedro Infante ganó en 1957 el Oso de Plata de Berlín por mejor interpretación masculina. La obra se ha vendido como la representación fidedigna de un indígena, no importa a qué pueblo pertenece, es alguien que sufre por el amor de una mujer blanca y que habla de forma muy particular, ésta es una mirada dicotómica, entre la gente de “razón” y la gente irracional, como califican en voz de un personaje a Tizoc. Sin embargo, se complejiza la situación, ya que por un lado está el indio que defiende la naturaleza, representada en la hembra de venado y, la violencia de la gente de “razón”, que no caza por necesidad, sino que asesina.



Imagen tomada de la película, se puede ver el black face del actor que interpreta a un curandero. Matouk A. (productor) Rodríguez, I. (director).1957. Tizoc, amor indio (Cinta cinematográfica) México., Matouk Films, S. A. Minuto 25:00.

Este tipo de cine no cuenta con actrices ni actores que pertenezcan a algún pueblo indígena. Quienes actúan son personas blancas, mestizas, y, por tanto, lo que se está haciendo es una representación de personas indígenas. A *Tizoc* lo representa Pedro Infante, actor blanco-mestizo que en ese momento gozaba de gran fama y aceptación

entre la población mexicana, momento de la llamada Época de Cine de Oro mexicano. Lo mismo María Félix, quien interpreta a una mujer criolla que se viste con ropa de las distintas regiones del estado de Oaxaca, y quien, como personaje, siente afición por los indígenas a quienes ve como parte de su entorno paradisíaco y no como personas.

El cine de ficción mexicano, ampliamente popular, en el que se representa a indígenas fue un intento por difundir una imagen benevolente del indígena, esa parte de la población del país que se aceptaba como existente, pero que no era reconocida en centros urbanos-mestizos y que era necesario educar, blanquear. Las imágenes que se presentan son de gente que vive en las ciudades, lugares en los que la modernidad se manifiesta, en contraposición con la gente del campo y en especial aquella como Tizoc que vive fuera de la civilización. La blanquitud es la que determinará la humanidad que muestra la gente citadina «desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos» (Echeverría. 2010:59), actitudes que no posee Tizoc ni la gente que habita el pueblo, por lo tanto, no será considerada humana.

Este tipo de cine cimentó las bases de una identidad nacional, en la que lo mestizo fue considerado bueno, o con posibilidad de ser educado, civilizado, una parte de los pueblos indígenas buenos salvajes, lo que no significó que se les mirara como seres racionales, y, otros, aquellos que se defendían y mostraban visos de violencia, fueron vistos irracionales, violentos y, malos frente a la gente de bien, considerada de razón. ¿Quién es la gente de razón? Aquella que es partícipe de la razón blanca, la razón occidental, a decir de Bolívar Echeverría (2007), la que está acorde con el espíritu

capitalista, que posee blanquitud, tanto física como ideológica. Esta blanquitud tiene la intención de alejarse de lo que se considera no-moderno, primitivo, y acercarse a lo que es moderno, progresivo, occidental. Por lo tanto, está implícito el colonialismo, y posee la intención epistémica de crear discursos, orales y visuales, que permiten hacer diferencias entre lo que es moderno-blanco de lo que no lo es.

Es en este contexto que surge la India María como personaje, quien conformó una identidad que se enmarca en las llamadas “subjetividades mediatizadas”, entendidas como aquellas que son objeto de producción y difusión por parte de los medios de comunicación (Samperio, 2004), por lo que el uso de sus imágenes ha sido fundamental para llenar un vacío que existía en los medios dominantes respecto a cómo deben ser las mujeres indígenas. La hegemonía de los medios de comunicación televisivos, que en México tienen alcance en la mayor parte del territorio, ha frenado el que existan otro tipo de narrativas que permitan «cuestionar y derribar cualquier pauta común que opera como identidad legítima y autorizada de una práctica, de una experiencia socio-educativa» (Ripamonti, 2017:84). Las representaciones de mujeres indígenas, no son neutrales, hay tensiones y las mujeres de los distintos pueblos, no han tenido espacios masivos para poder auto-representarse.

Las formas estéticas de la india producen sentidos y epistemologías sobre las que ha descansado la interpretación de la antropología y la sociología, entre otras ciencias sociales. La finalidad de esas imágenes es ser usadas para explicar la identidad indígena y se hace desde lugares concretos, en la escala alta de un orden jerárquico racista, lugar desde el que se construyen los personajes India María y Paisana Jacinta.

Capítulo 3. Racismo, imágenes y humor en la conformación de la identidad colonial en América Latina.

3.1 Mestizaje en la conformación de los Estados-nación. Despojo del traje

Mi investigación tiene la doble intención de conocer por medio de los discursos visuales y de la colonialidad del ver el uso que poseen las imágenes y el humor como herramientas en la construcción de la subjetividad e identidad de las mujeres indígenas, al mismo tiempo que se analiza el racismo estructural, como eje articulador de estos discursos. En este capítulo hablaré de la forma en que el racismo, imágenes y humor de la India María y la Paisana Jacinta constituyen un entramado que impacta en las mujeres indígenas migrantes.

La conformación del sujeto “mujer indígena” es parte de la herencia colonial en América Latina. Para la investigadora feminista del pueblo yoruba Oyéronké Oyéwúmí el concepto mujer «tal como se usa y se aplica en las investigaciones, deriva de la historia y la experiencia occidental» (Oyéwúmí, 2017:21). Por tanto, el término mujer, como concepto epistemológico, es una construcción occidental-colonial, que, a pesar de estar investido de diversidad de significantes, el que predomina es el construido desde el poder hegemónico, provocando con ello tensiones con aquellas que no se sienten incluidas.

La industria cultural televisiva se ha encargado de mostrarnos un mundo construido básicamente desde el poder, desde una mirada hegemónica y única. En el caso de las representaciones de los pueblos indígenas por medio de personajes humorísticos ha sido una constante en los medios masivos de comunicación como lo es

la televisión, el cine y la publicidad en general, mismos que «han cambiado drásticamente nuestra comprensión de imágenes y experiencia visual» (Poole, 2000: 17). La cantidad de personas que consume estos materiales audiovisuales humorísticos muestra grados de aceptación elevados entre la población. Sin embargo, el proceso de creación-recepción no está exento de tensiones, aunque la industria cultural televisiva se ha encargado de mostrarnos un mundo construido desde la visión del poder, generalmente desde una mirada hegemónica, la población receptora, el público que le mira, le inviste también de otros significados y valor.

Personajes como Cantinflas, Tizoc, Calzonzin Inspector, la India Yuridia, en México, y la Chola Chabuca en Perú, nos muestran estereotipos de personas que pertenecen a algún pueblo indígena, son migrantes o de clase baja. La exageración de sus acciones, su vocabulario, el aspecto físico, la ropa que visten, lleva a crear un imaginario colectivo sobre cómo es la gente y sus comunidades a la que están representando. El hombre pobre, el indio, el migrante, la mujer indígena, son presentados de forma descontextualizada, con el objetivo de hacer reír.



*Chola Chabuca. Personaje de la televisión peruana. Imagen tomada de Chola Chabuca (31 enero 2012).
<https://www.facebook.com/lacholachabuca/photos/a.152504351455108/321364231235785>*



India Yuridia. Personaje de la televisión de Monterrey, Nuevo León, México. La India Yuridia (7 de junio de 2012) Facebook <https://www.facebook.com/INDIAYURIDIA/photos/a.422982425059/394020050059>

Los casos de los personajes de la Paisana Jacinta y la India María son emblemáticos y pueden ser tomados como ejemplos de tipos ideales de lo que es el racismo por medio del humor y las imágenes. Son exitosos, han sido aceptados por el público, son mujeres que aparentan portar ropa de algún pueblo indígena. Por la vestimenta, la India María es supuestamente una mujer mazahua, aunque María Elena Velasco, la actriz que la interpretó, llegó a comentar que simplemente se trataba de una indígena. En el caso de la Paisana Jacinta, Jorge Benavides, actor que le da vida, ha afirmado que su creación fue inspirada luego de tener contacto con una mujer quechua migrante que se sentaba en las esquinas pidiendo dinero, que nadie le entendía ya que no hablaba el español sino el quechua. Como se verá, en ambos casos los discursos

dominantes a través de los medios cabrían dentro de lo que Deborah Poole llama economía visual, la cual:

«...sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También, sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida. En el sentido más específico de una economía política, también sugiere que esta organización lleva consigo una relación – no necesariamente directa – con la estructura política y de clase de la sociedad» (Poole, 2000:16).

Las representaciones sociales de los personajes de la televisión y cine, muestran que el racismo, la blanquitud mestiza, las imágenes y por tanto la mirada, así como el humor son dispositivos de poder y categorías que se han entramado en los personajes de la India María y la Paisana Jacinta. Ellas existen, porque existe el racismo.



En la imagen podemos observar a la India María y la Paisana Jacinta en un mismo plano. Ambas acompañadas por animales que son los que usualmente ayudan a la gente de algunos pueblos indígenas a transportarse, como es el burro y la llama.

El racismo es el eje articulador de diferentes dispositivos de poder. «La raza es la negación de la idea de lo común», señala Achille Mbembe (2016:19), quien, en su ensayo sobre racismo contemporáneo, afirma que en la actualidad en muchos países «causa estragos un racismo sin razas. Para practicar mejor la discriminación y volverla al mismo tiempo conceptualmente impensable, se moviliza la cultura y la religión en lugar de la biología» (Mbembe, 2016: 34). La forma de representar el vestir de la India María y la Paisana Jacinta hace ver que las mujeres indígenas visten de manera

homogénea. Al utilizar faldas, huaraches, rebozos, trenzas, se muestra que esos son los elementos que caracterizan a las mujeres indígenas, movilizandando un discurso racista por medio de la imagen, ya que niegan que la variedad de vestimentas sea un elemento importante para los pueblos, en especial para las mujeres, invisibilizando la historia que hay detrás de los tejidos. En ese sentido, lo que importa en los personajes no es siempre su color de piel (biología), sino cuestiones como la ropa que portan y los discursos visuales que se expresan a través de ellas.



Imagen de la izquierda, Jorge Benavides (JB) sin caracterización. Imagen de la derecha, Jorge Benavides caracterizado como la Paisana Jacinta. Imágenes tomadas de la página de Facebook La Paisana Jacinta. <https://www.facebook.com/LaPaisanaJacinta>

Para Todorov el racismo se expresará en dos vertientes, la de comportamiento y la ideológica.

«La palabra “racismo”, en su acepción común, designa dos dominios muy distintos de la realidad: se trata, por un lado, de un *comportamiento* que la mayoría de las veces está constituido por odio y menosprecio con respecto a personas que poseen características físicas bien definidas y distintas a las nuestras; y, por el otro,

de una ideología, de una doctrina concerniente a las razas humanas» (Todorov, 2016:115).

El autor señala que este comportamiento negativo será conocido como racismo y el racialismo será su doctrina asociada. Los personajes ridiculizados en mención provocarán racismo, y las personas que están detrás, todo el equipo creativo, son las que movilizan el racialismo. Televisa y Latina Televisión, de México y Perú respectivamente, son los conglomerados encargados de difundir los programas, películas y sketches de los personajes y son los ideólogos de los mismos.

Para Bolívar Echeverría, el racismo está vinculado con el capitalismo como sistema, el cual «exige la presencia de una *blanquitud* de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna» (Echeverría, 2010:58).

Es interesante ver el vínculo que se establece entre racismo y sistema capitalista, ya que así el racismo se reinventa, permite que en los personajes analizados sean incluidos ciertos rasgos que no son propiamente blancos pero que sí son acordes con el espíritu capitalista en sus niveles de consumidor, trabajador, y en este caso, trabajadora doméstica. Eso es precisamente la *blanquitud*. Por ello Bolívar Echeverría hace una diferencia importante:

«Puede decirse, entonces, que un racismo identitario, promotor de la *blanquitud* civilizatoria, que no de la *blancura* étnica es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y “culturales” *alien*, “ajenos” o “extranjeros” -, es constitutivo del tipo de ser humano moderno/capitalista. Sin embargo, por más “abierto” que sea, este racismo

identitario/civilizadorio no deja de ser un racismo, y puede fácilmente, en situaciones de excepción, readoptar un radicalismo o fundamentalismo étnico virulento...» (Echeverría, 2010:63).

La India María y la Paisana Jacinta son personajes blanqueadas, son productivas en tanto subsisten en las capitales de sus respectivos países, siguiendo el modelo impuesto de ser indígena. Existen en tanto su valor de uso, para hacer reír, para hacer las labores de limpieza, para mostrar su inferioridad intelectual. Esta es una forma de racismo, al que Echeverría llama “racismo de la blanquitud” el que:

«...sólo exige que la interiorización del éthos capitalista se haga manifiesta de alguna manera, con alguna señal, en la apariencia exterior o corporal de los mismos; los rasgos biológicos de una blancura racial son una expresión necesaria pero no suficiente de esa interiorización, y son además bastante imprecisos dentro de un amplio rango de variaciones» (Echeverría, 2010: 65).

El proceso de blanqueamiento de personas de origen indígena que llegan a asumir la identidad mestiza para dejar de ser objeto de menor violencia se ve reflejado cuando niegan su ascendencia. Durante una clase en la ciudad de México con Lorena Cabnal, feminista comunitaria maya xinka, preguntó a las mujeres presentes por su ascendencia y todas afirmaron no tener ningún tipo de ascendencia indígena, aunque sí familia proveniente de otros estados (Oaxaca, Hidalgo, Morelos), pero que eso no significaba que ellas fueran indígenas. Cabnal les dijo entonces: «traigan sus identidades

mestizas sin historia y háganse cargo de ellas».²⁵ En México, el mestizaje es un proceso de asimilación²⁶, mientras que, en Estados Unidos, nos dice Bolívar Echeverría

«los negros, los orientales o los latinos que dan muestras de “buen comportamiento” en términos de la modernidad capitalista norteamericana pasan a participar de la blanquitud. Incluso, y aunque parezca antinatural, llegan con el tiempo a participar de la blancura, a parecer de raza blanca» (Echeverría. 2010:65).

La constante violencia que viven mujeres indígenas que se niegan a blanquearse y que habitan diferentes ciudades tanto de México como de Perú, podría explicar la razón por la que algunas personas mestizas se niegan a reconocer su parte indígena, como sucedió durante la clase de Lorena Cabnal. Pareciera que en México concretamente, en donde se está viviendo violencia feminicida constante, nos encontramos en una especie de guerra constante en contra de las mujeres indígenas.

A pesar de las violencias que viven cotidianamente, no existen estadísticas que pudieran dar cuenta de quienes son afectadas. No existen datos del INEGI que nos proporcionen información al respecto «Los datos del INEGI no desagregan la información por condición étnica, lo cual genera un vacío de datos respecto a las situaciones de violencia de género que viven las mujeres indígenas» (Castañeda, 2021:s/n). Rita Laura Segato (2016), afirma que en las guerras actuales, las mujeres no

²⁵ Clase impartida en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 26 octubre 2016. Escuchar en la página <http://seminariodefeminismonuestroamericano.blogspot.mx/2016/10/lorena-cabnal-sobre-el-mestizaje-y.html> consultada 17 de abril de 2018.

²⁶ Retomo el concepto asimilación ampliamente trabajado por Hannah Arendt, quien habla de la diáspora judía y la forma en que, como pueblo eran rechazados y cuando eran aceptados era bajo términos de asimilación, cuya complejidad reside en la «asimilación en el sentido de aceptación de la sociedad no judía... Los judíos que escuchaban el extraño cumplido de que constituían excepciones, que eran judíos excepcionales, sabían muy bien que era esta auténtica ambigüedad — la de ser judíos y presumiblemente no como judíos— la que les abría las puertas de la sociedad. Si deseaban este género de relación, trataban, por eso, de «ser y de no ser judíos»» (Arendt, 1998: 67).

son un daño colateral, son el objetivo principal y por ello la violencia racista a quienes portan trajes que las identifican con alguno de sus pueblos, es mucho más fuerte. Las guerras, para Segato son no convencionales y las describe como aquellas en las que:

«... la expansión, muy actual, de un escenario bélico caracterizado por la informalidad, tipo de guerras no convencionales, en las que las facciones en conflicto por la apropiación territorial de espacios barriales y personas, en general jóvenes reclutas que se agregan a sus fuerzas, no usan uniformes ni insignias y expresan su poder jurisdiccional con la ejemplaridad cruel» (Segato. 2016: 78)

La importancia de las formas de guerra que menciona Segato, resaltando aquella que no es convencional, reside en el uso de la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, dando así un mensaje. Los personajes de mi investigación viven situaciones de violencia sexual explícita, convirtiéndola en un instrumento de control hacia las mujeres indígenas migrantes, el mensaje es: si pretendes vivir en la ciudad, serás sujeta de todo tipo de violencia.

Mestizaje y despojo del traje.

El análisis de dos personajes mujeres se relaciona con la forma en que se ha considerado a las mujeres indígenas históricamente, ya que son ellas las que portan los trajes que hacen la diferencia entre pueblos. Los tejidos están investidos de complejidad, porque las formas en que se elaboran, las figuras, los colores, son considerados por ellas mismas como una forma discursiva que posee historia y, por tanto, cada pueblo tiene los suyos. El hecho que los personajes en cuestión sean populares, tengan varias películas en el caso de la India María y varios programas y una película en el caso de la Paisana

Jacinta, da cuenta de la forma en que se ha esencializado la identidad de los pueblos. Ambos personajes han llevado formas discursivas en las que se vuelve homogéneos a los pueblos, despojándoles de sus características propias, del significado de sus trajes y, por ende, de su historia.

En México el mestizaje como identidad surge como parte importante de la unidad nacional. Durante el porfiriato (1876-1811), con la intención de modernizar e industrializar al país, se comenzó a implementar el discurso de acabar con el atraso. En ese discurso, los pueblos indígenas representaron el atraso. Ante la dificultad de unificar al país sólo bajo reestructuraciones económicas y políticas de base, se decidió hacer la unidad basándose en la identidad cultural, por lo que el término mestizaje aparece por primera vez como un discurso político de Estado que uniría al país y México se convertiría en un país de gente mestiza. En la actualidad, la identidad que maneja la mayor parte de la población es la mestiza. Habitar esa identidad implica horizontes de significado amplio. Para Tzvetan Todorov el mestizaje en América Latina se vinculó con una idea de raza, significó para los Estados-nación una solución ante la estratificación social, como sucedió en México

«Mientras que la pluralidad de las culturas dentro de un Estado no conduce necesariamente al conflicto, contrariamente a lo que a veces se afirma (¿qué Estado no es ya pluricultural?), la pluralidad de las razas sí lo plantea, y de carácter grave, a partir del momento en que se superpone – y éste es generalmente el caso – a una estratificación social real. Su solución pasa por el mestizaje, es decir, por la desaparición de las diferencias físicas» (Todorov, 2016:121).

El mestizaje moldea y construye a los sujetos sociales. Sin embargo, su subjetividad estará maniatada por la cadena de relaciones jerárquicas que contiene la identidad mestiza, que ha sido forjada en el marco estructurante del hecho colonial. Un elemento condicionante para ello es la estructura jerárquica en la que se ubican los diversos grupos-clases de la sociedad a partir de la posición que ocupan en la apropiación de los medios de poder –entre ellos el poder sobre la imagen y sobre el lenguaje, es decir el poder de nombrar- y que, por lo tanto, confiere desiguales capacidades de atribuir identidades al otro (Rivera Cusicanqui, 2010). Fue así como América fue nombrada en términos europeos (Pratt, 2010). En este contexto, los pueblos indígenas, en esta cadena de opresiones, han sido vistos por su valor de uso (Poole, 2000), por tanto, su subjetividad, su agencia está negada y así no existen como sujetos autónomos, se les despoja de su identidad para imponer otra, lo que pasa necesariamente por el despojo de aquellos elementos que les hacen pertenecer a un pueblo. Ser mestiza implica para las mujeres quitarse el traje, la vestimenta. La India María refuerza la acción, para la concejala mazahua del Congreso Nacional Indígena Magdalena García Durán

«Tuvo que haber un levantamiento en Chiapas para que Magdalena volviera a hablar su lengua y regresara a portar su vestimenta. Cuenta que antes, por la discriminación alentada por personajes como La India María, se forzó a hablar español, a rizarse el pelo y hasta a usar zapatos de tacón, aunque, dice, “lo que traía dentro nadie me lo podía arrancar» (Muñoz, G., 2017. des-*Informémonos*).

En un proyecto audiovisual realizado por Yolanda Alonso, Margarita Rangel y Melisa Granados y con el apoyo de hombres y mujeres otomí de la comunidad de Yospi, se puede observar lo que sucede en varias escuelas de México,

Valentina:... en San Ildefonso los maestros impedían que las niñas ingresáramos con nuestra vestimenta tradicional. Sino íbamos con el uniforme completo no nos dejaban entrar...

Maestro: señora discúlpeme, señoras no se vayan, vénganse quiero que ustedes sean testigos de lo que le voy a decir a la mamá de Valentina. Miren hace dos días que hablé con Valentina y le dije que no iba a poder pasar sino traía el uniforme escolar. Mira usted señora firmó en el acta de compromisos al principio del ciclo escolar donde todos los papás estaban de acuerdo que tenían que traer su uniforme escolar, de lo contrario no iban a poder pasar. Miren este vestuario, imagínese cuando usted tenga que ir a la Ciudad de México u otras ciudades del país, la van a confundir con la India María y nosotros somos responsables de que eso no suceda, por eso aquí les inculcamos que se tienen que vestir diferente, que olviden ya su lengua, que no se resistan a los cambios, pero el día lunes yo quiero a Valentina con su uniforme, de lo contrario en esta escuela no va a poder pasar (Yosoyoho. Alonso Y., Rangel M., Granados M. 2017, Cortometraje Marías. Minutos 1:46- 3:06)

La India María ha sido una herramienta del mestizaje que a través del despojo del traje busca blanquear a las mujeres indígenas.

El mestizaje en México y Perú, pareciera que ha sido usado como un discurso que excluye, que jerarquiza. La Paisana Jacinta y la India María han sido personajes

utilizados, mediante el discurso visual, para blanquear a la población migrante, la que sale de sus comunidades y llega a las ciudades a vivir, para desindianizarlas y así sufrir menos racismo.

3.3 Colonialidad-modernidad.

Rian Lozano, investigadora de la UNAM, nos dice que el grupo de estudios sobre modernidad/colonialidad encabezados por Aníbal Quijano, María Lugones y Ramón Grosfoguel, desarrolló una triple crítica al concepto de colonialidad atendiendo a tres categorías: la colonialidad del ser, la colonialidad del saber y la colonialidad del poder. Ella se encuentra trabajando en torno a la definición de una cuarta categoría, «la colonialidad del ver, como otro de los elementos constitutivos de la modernidad» (Extravío 2015:1).

Para Aníbal Quijano la jerarquía racial se debió a que tenían que existir códigos que mostraran las diferencias entre conquistadores y conquistados, mismos que habrían de marcar la superioridad de unos y la inferioridad de otros. En el sentido moderno, según él, la idea de raza «no tiene historia conocida antes de América» (2000: 246). Las nuevas identidades conformadas a partir de la jerarquía racial fueron en lo básico: blancos, indios, negros y mestizos y a partir de ahí devino toda una taxonomía racializada. Los términos español, portugués, europeo, azteca o maya que hacían principalmente referencia al lugar de origen, dieron paso a identidades basadas en rasgos fenotípicos. Identidad racial y raza «fueron establecidas como elementos de clasificación social básica de la población» (Quijano, 2000:246).

Para Santiago Castro Gómez «el colonialismo, a contrapelo de lo afirmado tradicionalmente por la teoría social moderna, no es un fenómeno puramente *aditivo* sino *constitutivo* de la modernidad» (2003:120). La intención de tener una sola identidad ciudadana en nombre de la unidad nacional derivó en la anulación de pueblos enteros en la historia oficial y, cuando la emergencia de movimientos sociales de carácter étnico durante la segunda mitad del siglo XX hizo evidente la existencia de pueblos originarios, el poder hegemónico trató de afianzar la identidad que creó, reforzando miradas racistas sobre toda aquella cosmovisión que no se apegara a su esquema identitario.

3.4 Discurso visual. Imágenes y mirada.

Analizo las imágenes partiendo de la propuesta de Didi Huberman las imágenes «serán examinadas y trabajadas... por su virtud dialéctica» (Huberman, 2006:18).

Las imágenes son investidas de significante gracias a una relación dialéctica entre historia e imagen.

«...las imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma-un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión... quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa» (Huberman, D. 2006:28-29)

El vínculo que hace entre imagen e historia, es fundamental para entender la forma en que se ha representado a la o el indio/indígena, desde el lugar de enunciación de quien lo hace y este lugar ha sido primordialmente hegemónico-colonial. Recocer el

lugar de enunciación es reconocer la subjetividad de quien enuncia. En ese sentido suscribo la propuesta de Ema Chirix, mujer feminista maya, quien afirma

Hablar desde la experiencia humana es enfocar al ser como sujeto activo, como actor en resistencia. Si bien la subjetividad se actúa, se construye desde racionalidades diversas, por lo que debe ser entendida como una forma concreta de poder pensar la realidad, ya que es atravesada por distintos elementos.

La subjetividad no trata solo lo personal sino lo social, es saber y sentir quién soy y lo que existe a mí alrededor; es conocer el proceso histórico, identificar las políticas de segregación, asimilación y etnocidio que el Estado, los grupos de poder económico y sectores ladinos siguen promoviendo para mantener sus privilegios y marcar siempre las desigualdades.

La subjetividad invita a interpretar y no a naturalizar nuestra vida y nuestra identidad, a partir de raíces históricas, económicas, políticas y culturales para poder dar respuesta a las distintas causas de la opresión (2014:211).

La conformación del sujeto “mujer indígena” es parte de la herencia colonial en América. Las imágenes han sido herramientas importantes para la constitución de dicho concepto y de la identidad de las mujeres indígenas. El racismo está presente en las imágenes y es un eje articulador de los discursos visuales.

Miserabilismo e imagen

Silvia Rivera Cusicanqui, en el análisis que hace de documentos iconográficos del estado emergente en Bolivia en 1952 encontró que es la noción de miseria la que permite subalternizar a la gente que pertenece a los pueblos originarios.

«En este proceso de anonimato colectivo la noción de miseria y, en general, el *miserabilismo* en la representación de los sectores subalternos resultan un arma de gran eficacia. Esta noción les permite a las clases dominantes objetivar y subalternizar a estas poblaciones, y legitimar el clientelismo como nuevo modo de dominación anclado en redes escalonadas y verticales de manipulación y dominio. La noción de *miseria*, al igual que la más moderna de *pobreza*, despojan a los actores populares (indígenas, mujeres trabajadoras) de su condición de sujetos de la historia» (Rivera Cusicanqui. 2015:145).

Los personajes de esta investigación están investidos, en sus discursos tanto visuales como orales, de miseria, característica que ideológicamente se considera inamovible, como una realidad tangible y que es natural a las poblaciones indígenas.

Siguiendo a Edward Said (1997), Achille Mbembe considera que las imágenes tienen la capacidad de crear realidades:

«El término “África” remite generalmente a un físico y geográfico: a un continente. A su vez, este hecho geográfico indica un estado de cosas, un conjunto de atributos, propiedades e, incluso, una condición racial. De inmediato, se adhieren a estas referencias una serie de imágenes, palabras, enunciados, estigmas que supuestamente deletrean ese estado inicial físico, geográfico y climático de cosas» (Mbembe, 2016: 97-98).

La mirada.

Develar las otras miradas, las no blancas, en este caso las indígenas “indias” que han sido invisibilizadas, que constantemente disputan la construcción identitaria de la visión hegemónica. La forma en que lo hacen es problemática, ya que el constante

bombardeo mediático pretende despojarles de esa capacidad de mirar e incluso pretende imponer formas de ver. Por ello, se pone atención a las miradas vinculadas a la imagen visual desde el poder hegemónico y desde los espacios subalternos. El acto de ver implica que se posee un lugar desde el cual se está observando, lugar cargado de valores, prejuicios, construido socialmente y que refleja contextos sociales concretos y, por tanto, con una visión sobre las razas igualmente concreta. El comportamiento racista estará guiado por la mirada de quien observa, las concepciones de lo que es la raza están constituidas en base a lo que se ve.

Tomar el caso emblemático de dos personajes femeninos pretende hacer patente que a las mujeres en general se nos ha representado, negando la propia capacidad de representación. John Berger, con el análisis que hace del desnudo en la pintura, afirma:

«...el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle» (Berger, 2006:35).

El alcance que tienen el cine y la televisión ante la población ubica las representaciones de la India y la Paisana en un espacio de poder, que es eminentemente racista, clasista y patriarcal, constituyendo así una mirada hegemónica de inferiorización. Los mecanismos que llevan a crear personajes como los citados han de ser, por lo tanto, analizados en torno a las relaciones de poder y desde los mecanismos hegemónicos con pretensiones de verdad, aunque se disfrace de ficción. Lo anterior

conlleve la intención de imponer una identidad indígena homogénea, evadiendo en consecuencia la diversidad.

Las tensiones que se generan cuando desde la visión hegemónica se representa a las mujeres indígenas en la imagen de la India María o la Paisana Jacinta, son significativas ya que a la postre nos manifiestan intenciones de control por medio de racismo expresado a través del humor.

Lo que está en el fondo del asunto es la forma en que estamos mirando esa imagen. John Berger, afirma al respecto:

«Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver... sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver» (Berger, 2006: 6)

3.5 Mujeres.

El propósito de hacer una investigación cuyos personajes principales son mujeres tiene un objetivo epistemológico claro: develar la forma en que se ha utilizado la imagen de las mujeres para construir un sujeto colonial conocido como “mujer indígena”, el que posee un significante que ha naturalizado ciertas características como pobreza, miserabilismo, marginalidad y falta de educación. En ese sentido, los indicadores que se

utilizan para definir la pobreza en México, de acuerdo al Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL)²⁷ son los siguientes:

- Falta de ingreso familiar.
- No tener acceso a la educación.
- No tener acceso a la salud.
- No tener acceso a seguridad social.
- No tener acceso a una vivienda de calidad.
- No tener servicios básicos en la vivienda: agua, electricidad, drenaje.
- No tener acceso a la alimentación

La pobreza es una problemática estructural y no pertenece a un pueblo en específico, sin embargo, los discursos elaborados desde el gobierno indican que la pobreza es prioritaria en las zonas con mayor cantidad de población indígena, como lo muestra el siguiente comunicado del Senado de la República, dado a conocer en su página, con motivo del Día Internacional de los Pueblos Indígenas de 2017 que se conmemora el 9 de agosto:

Hasta 2014, el porcentaje de población indígena en condiciones de pobreza en México era de 73.2 por ciento, cifra que ha ido en aumento porque el porcentaje representa 500 mil personas más que en 2012, señala el Instituto Belisario Domínguez (IBD) del Senado de la República.

²⁷ El CONEVAL es una institución gubernamental que posee autonomía técnica y de gestión, encargada de medir la pobreza en México a nivel municipal y estatal. Los indicadores de pobreza señalados fueron tomados de la página oficial: <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/PobrezaInicio.aspx> fecha de consulta 9 de abril de 2018.

En el marco del Día Internacional de los Pueblos Indígenas, en su edición de “Al día: las cifras hablan”, el IBD destaca las condiciones de pobreza y discriminación en las que se encuentran las comunidades indígenas del país.

Éstas tienen mayor probabilidad de caer en pobreza por el sólo hecho de ser indígenas, en alrededor de 38 por ciento, lo que representa casi el doble que la que tiene la población no indígena, que es de 20 por ciento.

En cuanto a pobreza extrema, también son los más afectados, ya que 31.8 por ciento de la población indígena en México se encuentra en esta situación; frente a 7.1 por ciento de los no indígenas.

México ocupa el octavo lugar en el mundo, de los países con la mayor cantidad de pueblos indígenas; y es el segundo país de América -después de Perú- con el mayor volumen de población de origen étnico, la cual reside fundamentalmente en zonas rurales y de alta marginación, detalla el IBD²⁸

En el comunicado se hace evidente el colonialismo interno de las instituciones gubernamentales al afirmar que personas que pertenecen a algún pueblo son pobres por razones étnicas. Esto exime al Estado de la responsabilidad que tiene como proveedor de infraestructura necesaria para hacer cumplir los requerimientos básicos para que una población deje de ser pobre, en especial la indígena. De acuerdo con Pablo González Casanova, la pobreza y marginación indígena proviene de una historia de relaciones coloniales al interior del Estado nación mexicano:

²⁸ Comunicado publicado en la página oficial de el Senado de la República <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/38021-poblacion-indigena-de-mexico-con-mayor-probabilidad-de-caer-en-pobreza-destaca-el-ibd.html> consultado 9 de abril de 2018.

«El problema indígena es esencialmente un problema de colonialismo interno. Las comunidades indígenas son nuestras colonias internas. La comunidad indígena es una colonia en el interior de los límites nacionales. La comunidad indígena tiene las características de la sociedad colonizada» (González Casanova, 1975:104).

Los discursos de Estado son acompañados de imágenes. La que sigue acompaña el comunicado emitido por el Senado mexicano:



Imagen tomada de la página oficial del Senado de la República, México. 12 de agosto 2017. <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/38021-poblacion-indigena-de-mexico-con-mayor-probabilidad-de-caer-en-pobreza-destaca-el-ibd.html>

En el primer plano de la imagen, podemos ver a una mujer vestida con ropa propia de un pueblo maya-k'iche' de Guatemala. Se le puede ver interactuando con otra mujer, con vestimenta parecida y al fondo, se observan mujeres vestidas de forma similar, que se encuentran en lo que se puede identificar como un mercado o tianguis. Lo

problemático reside en que se nos presenta una imagen, acompañada de un discurso que afirma que la pobreza es mucho más marcada en la población indígena que en la población blanca o mestiza.

Al leerse bajo los discursos dominantes, debe existir un sujeto al cual culpar por la falta de “progreso” y, por ende, del atraso en el que se encuentra un país, y para México, la población indígena cumple con tal propósito.

Uno de los elementos que se ha configurado como característica principal de las mujeres indígenas, es la ropa. Frantz Fanon, en su análisis respecto a las mujeres de Argel, nos dice que reconocer la cultura, la pertenencia de una persona, es a través de la ropa.

«Las características de la ropa, las tradiciones de la indumentaria y del arreglo, constituyen las formas de originalidad más evidente, es decir, las más inmediatamente perceptibles de una sociedad. Los diversos tipos de sociedad se conocen, en primer lugar, a través del vestido, por los reportajes y los documentos fotográficos y por las películas cinematográficas. La pertenencia a un área cultural determinada se manifiesta, frecuentemente, por las tradiciones indumentarias de sus miembros. Por ejemplo, los turistas se fijan de inmediato, en el velo con que se cubren las mujeres del mundo islámico. Durante mucho tiempo se puede ignorar que un musulmán no consume carne de cerdo ni bebidas alcohólicas, pero el velo de la mujer se muestra con tal insistencia que, en general, es suficiente para caracterizar a la sociedad musulmana» (Fanon, 1968:2).

La importancia de la ropa, en el caso del mundo islámico en Argel, fue importante para lograr la colonización. Las mujeres, por tanto, al portar el velo y ser, de

acuerdo a Fanon, un soporte importante en las familias, fueron consideradas elemento imprescindible a ser colonizado por la ocupación francesa. La doctrina que siguieron los colonizadores fue:

«... en aquel momento, la administración colonial pudo definir una doctrina precisa si deseamos atacar a la sociedad argelina en su contexto más profundo, en su capacidad de resistencia, debemos en primer término conquistar a las mujeres; es preciso que vayamos a buscarlas detrás del velo en que se esconden, en las casas donde las oculta el hombre» (Fanon, 1968:3)

En México y Perú, la ropa porta la historia de los pueblos indígenas y los tejidos son hechos reproduciendo en muchas ocasiones el contexto en el que se han elaborado. A las mujeres ñuu savi (mixtecas) de la montaña alta de Guerrero, por ejemplo, les gusta bordar animales y flores en sus trajes. Asimismo, los tejidos de las mujeres ñomndaa (amuzgas) de Suljaá (Xochistahuaca) muy elaborados, son considerados parte importante en la difusión de su filosofía de vida

Ave Gil es una mujer ñomndaa (amuzga), para ella portar la ropa significa portar la historia de su pueblo, Suljaá'. Su madre es quien elabora los tejidos con el telar de cintura. Se dedica a impartir talleres para aprender a tejer, y durante el año 2001 fue parte de la Radio Ñomndaa' La Palabra del Agua.



Imagen tomada de la página de Facebook de Ave Gil, con su consentimiento. En ella observamos a sus hermanas y madre. Ave Gil es quien se encuentra en la parte superior.

Estos ejemplos, de mujeres que pertenecen a diferentes pueblos, contrastan con los casos de los personajes de la India María y la Paisana Jacinta, ya que su ropa es una mezcla de elementos, mostrando así que se desconocen los tejidos y bordados de los pueblos a los que dicen pertenecer. El caso de la Paisana Jacinta es claro, ya que el actor que la interpreta afirma que está presentando a una mujer quechua, sin embargo, si se observa con detenimiento existen diferencias en la ropa que se utiliza en esa comunidad.

Mujeres quechuas:

Tarcila Rivera Zea, quechua, integrante del Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas de las Naciones Unidas



Imagen tomada de la página oficial de la organización Chirapaq a la que pertenece Tarcila Rivera Zea.
<http://chirapaq.org.pe/es/>



Imagen tomada de la página oficial de la organización Chirapaq a la que pertenece Tarcila Rivera Zea, corresponde a la presentación de la campaña de dignidad ante el estreno de la película Paisana Jacinta en busca de Wuasaberto (Ventura, 2017) <http://chirapaq.org.pe/es/>

Tania Pariona Tarqui. Trabajadora social y lideresa quechua. Fue congresista por el departamento de Ayacucho desde 2016 hasta diciembre de 2019, en que el presidente Martín Vizcarra disolviera el Congreso por cuestiones de corrupción.²⁹

²⁹ Martín Vizcarra disolvió el Congreso el primero de octubre de 2019 “El gobierno había planteado esta cuestión de confianza —la tercera en menos de un año— sobre el proceso de selección de candidatos del Tribunal Constitucional (TC). El argumento gubernamental era que el proceso de selección no era transparente y no garantizaba la división de poderes en la nación” fuente <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-49887706> consultada 23 enero 2020.



Tania Pariona Tarqui, congresista quechua de Perú. Imagen tomada de la página oficial de Chirapaq, organización a la que pertenece. <http://chirapaq.org.pe/es/>

El que las dos mujeres, Jacinta y María, porten ropa similar no es casual. Toman elementos de la vestimenta que utilizan las mujeres que sí pertenecen a los pueblos a los que dicen representar. En el caso de la india María, porta el rebozo y las trenzas, prenda y peinado que son característicos de las mujeres nahuas, la falda y la blusa, son tomadas de las mujeres mazahuas.



Imagen tomada de la página de facebook Paisana Jacinta <https://www.facebook.com/LaPaisanaJacinta>



Imagen El Siglo de Torreón. Primero de mayo de 2015
<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1110696.muere-la-india-maria.html>

La Paisana Jacinta usa una pollera, parte fundamental de la indumentaria andina, usa igualmente trenzas y huaraches. Incluso, se ha llegado a considerar el traje de la Paisana como un disfraz y así se presenta en sus redes sociales:

«¿Ya te lo sabes de qué te lo vas a disfrazarsh? 🎃👻🕷️🍁 Porque no te lo disfrizas como YO en Halloween. ÑAÑAÑAÑAÑA!!!! Claro Piiiiii»³⁰



Imagen tomada de la página oficial Paisana Jacinta. <https://www.facebook.com/LaPaisanaJacinta> consultada 18 de abril de 2018

El uso de las polleras ha generado disputas y luchas que históricamente han encabezado mujeres de pueblos andinos, quienes han exigido se les permita usarlas en espacios considerados modernos, como las ciudades. El caso más reciente es el sucedido

³⁰ Imagen y texto tomado de la página oficial de Facebook de la Paisana Jacinta <https://www.facebook.com/LaPaisanaJacinta/photos/a.595869367173689.1073741828.595853427175283/1516998858394064/?type=3&theater> consultado 18 de abril 2018.

en Bolivia, e acuerdo con la feminista antipatriarcal y comunitaria Adriana Guzmán, durante su gobierno, la ex presidenta Jeanine Añez Chávez, decretó que toda aquella persona que trabajara en oficinas gubernamentales, debía vestir de la siguiente forma:

«Hombres traje oscuro con corbata. Damas: traje entero, falda o pantalón».

(Guzmán, 2020)



Fotografía Gloria Muñoz Ramírez. Desinformémonos Fotorreportaje: Flores en el desierto.

Los personajes de mi investigación, lo que estarán logrando es llevar a la gente de los pueblos indígenas a *blanquearse*, a negar los rasgos que los identifican como indígenas, por tanto, como no blanca, para así lograr mayor aceptación, pero, sobre todo, a evitar la violencia que provoca el racismo. En el caso de México, los pueblos zapatistas ponen en evidencia la forma en que el Estado-nación mexicano ha mirado a los pueblos indígenas, de forma racista, paternalista y asistencialista. Las palabras del

Comandante Moisés, vocero del EZLN, nos expresan su sentir ante las diversas respuestas que ha tenido la intención del Congreso Nacional Indígena (CNI) de participar en las elecciones presidenciales en 2018, con una candidata mujer e indígena:

«Y creo que se divierten y se aplauden entre ustedes de qué buen chiste que hicieron con su burla de izquierda, dicen, que llaman ‘la candigata’ del EZLN. Y se festejan como muy machitos que se burlan así de las mujeres indígenas. Y dicen que pinches indios que nos dejamos manipular y no tenemos buen pensamiento propio, sino que como borregos vamos donde dice el pastor. Pero creo que es que se ven en un espejo cuando dicen eso. Así salieron: machitos y racistas sinvergüenzas» (Enlace Zapatista. Noviembre 2016).

La lucha de los pueblos por ser escuchados, no subordinándose y más bien ejerciendo sus derechos, causa calificativos que intentan colocar, en éste caso a las mujeres indígenas, en el lugar que históricamente se les ha otorgado: empleadas domésticas (cuando el Subcomandante Moisés hace referencia a la caracterización que se le da a su vocera como “candigata”).

3.6 Racialización de las identidades de género a través de la Paisana

Jacinta

La historia de colonizados y colonizadores se ha escrito desde la mirada masculina (Oyèrónké Oyêwumí, 2017) y es desde esa mirada que se constituye la identidad de género de un personaje como la Paisana Jacinta. Analizando los antecedentes de la identidad trans en Perú, Ximena Salazar Lostaunau hace un recuento histórico de la forma en que el género binario hombre-mujer fue impuesto por los

españoles durante la colonia, hasta llegar a permear en el imaginario colectivo de la población en general y que impacta en la gente que habita la ciudad de Lima. En la actualidad, existen términos que nombran el binarismo de género, al que se da el apelativo cis. De acuerdo con Julia Serano existe un sistema de privilegios relacionado con esta forma binaria de ver el género, al que llama “privilegio cissexual”, y es en este contexto en que los términos cissexual y cisgénero adquieren significado:

«CISEXUAL/CISGÉNERO: Del latín “cis” (de este lado) y “sexus” (sexo, entendido como identidad sexual) / “generis” (estirpe, linaje, nacimiento...). Define a las personas que se identifican con la asignación de sexo/género que recibieron al nacer». (Serano, 2020:s/n)

Si bien no es tema de la investigación ahondar en las discusiones teóricas al respecto, sí se hace evidente que en la creación del personaje Paisana Jacinta existe un sistema de privilegios de quien la interpreta: de raza, de clase y de género, convirtiendo así a Jacinta en un personaje que racializa y fomenta la transfobia.

Castigos al no binarismo de género en Perú.

En las «Reales Ordenanzas dadas para el buen Regimiento y Tratamiento de los Indios», leyes escritas para conquistar y colonizar los territorios de la Nueva España, hay una que habla del castigo que debían tener aquellas personas que desafiaban los mandatos de género binario. En 1556, Gregorio González de Cuenca, escribió:

«Si un indio se viste con ropas indígenas femeninas o una india se viste con ropas indígenas masculinas, el prefecto debe apresarlos. La primera vez debe recibir

100 latigazos y cortársele el cabello en público. La segunda vez deben ser amarrados durante seis horas a la vista de todos en un poste del mercado. La tercera vez deben ser enviados para el arrecife o entregados al prefecto de Villa Santiago de Miraflores, para que sean aplicados a la justicia en conformidad con la ley (Gregorio Gonzales de Cuenca, Ordenanzas de los Indios 1556)» (Campuzano 81-90 2008, citado por Salazar, 2015:57).

Uno de los objetivos para imponer tales leyes, fue controlar las formas rituales que tenían los pueblos, en las que no existía una división clara entre ser mujer y ser hombre. Para la población inca, existían dioses que representaban dualidades y que tenían «roles religiosos que mediaban las esferas duales simétricas de la cosmología andina y realizaban rituales que requerían prácticas homosexuales» (Salazar, 2015:59). La homosexualidad era considerada parte de ceremonias importantes y es con la colonización cuando la división sexo género adquiere tintes de control y quienes se salían de los mandatos de género binario, eran castigados incluso con la muerte. De acuerdo con Salazar, las relaciones homosexuales y el que hombres se vistieran de mujeres, fue castigado con la pena de muerte hasta 1924 (Salazar, 2015:64). Sin embargo, la violencia hacia la población trans continúa y ese es el contexto en el que se difunde la Paisana Jacinta:

«...la población de mujeres trans constituye una de las más excluidas y marginadas de la sociedad peruana. Se ha estimado una población en Lima de aproximadamente 23,000 mujeres trans (Segura et al 2010); cuya mayoría proviene de los bolsones de pobreza de las capitales de los departamentos en todo el territorio del Perú. Una gran cantidad migra a Lima para dedicarse al trabajo sexual. La

discriminación y violencia es experimentada por ellas cotidianamente, lo cual afecta muchas de sus posibilidades individuales y colectivas. Así mismo cuentan con un reducido acceso a servicios de salud que respondan a sus necesidades particulares» (Salazar, 2015:64-65).

En algunas de las críticas que se han hecho al personaje, resalta que si bien se menciona el tema del racismo, es común encontrar comentarios sobre la incomodidad que provoca el hecho que Jorge Benavides se vista de mujer, lo que se considera una ofensa:

«En este caso, además, no es una persona andina, sino un hombre mestizo disfrazado y se muestra una permanente carga de estereotipos negativos sobre este sector de la población, mostrándola como un ser sucio, ignorante, vulgar, violento y grosero» (Ardito, 2014:11)

Al ser un hombre quien la interpreta, la representación hegemónica de las mujeres indígenas se cruza además con la visión desde el ámbito cis género mestizo de Jorge Benavides, quien la ridiculiza al exagerar su lenguaje corporal, además de pretender hablar quechua, hacer blackface, al representar en los sketches a una persona que constantemente es violentada, se configuran discursos tanto orales como visuales, cargados de racismo y de transfobia.

Jorge Quiroz, radicado en Lima y de oficio taxista, compartió su opinión respecto al personaje:

«Lo que molesta es que sea un hombre disfrazado de mujer, además fea» (Quiroz, J., 20 de octubre de 2019. Entrevista personal)

Si se pensara que la intención de Jorge Benavides al interpretar a la Paisana Jacinta es hacer una crítica hacia la heteronormatividad y a la cis homonormatividad, sus discursos serían divulgados en ese sentido.

Ante el imaginario colectivo de los pueblos, al hacer burla de una mujer indígena, se hace burla de todas las mujeres indígenas. El aspecto de Jacinta es una clara burla a las diversas identidades de género y también hacia aquellas sexualidades periféricas, a aquellas personas de comunidades indígenas que no son binarias y no siguen la sexualidad cisgénero.

Capítulo 4. El humor en América Latina.

Conformación histórica.



Paisana Jacinta. Imagen tomada de internet con motivo del estreno de la película Paisana Jacinta. Noviembre, 2017.

El análisis del humor en América Latina, concretamente en Perú y México países que son sede de los personajes de la investigación la Paisana Jacinta y la India María, lleva necesariamente a tomar en cuenta elementos constitutivos de las representaciones indígenas racistas gestadas desde la colonia, que han sido la base de la comedia que se exhibe.

En ese sentido, el presente capítulo tiene la intención de investigar la forma en que se conformó el imaginario colectivo racializado que ha permitido que las representaciones de los personajes en cuestión sean aceptadas por diversidad de gente, incluyendo aquella a la que están representando por la vía del humor. Para ello, se hará un recorrido principalmente teórico para llegar a la conformación humorística de la

María en México, el contexto que le permitió al personaje ser aceptado y lograr ser referente de las mujeres migrantes.

4.1 Entendiendo el humor.

Los personajes de la Paisana Jacinta (Perú) y la India María (México) son definidos como cómicos, es decir, hacen reír a quien les observa. Están inmersos en la industria cultural considerada humorística. Sin embargo, las derivas del término “humor” son múltiples. De acuerdo con el psicólogo español Eduardo Jáuregui (2015) así como para Silvia Hernández Muñoz (2011) no hay consenso en cuanto a la definición de lo que es el humor, aunque, se señala, «la risa sigue burlándose del ser humano» (Jáuregui. 2015).

Existen varias definiciones para ello, desde las más básicas como las que nos ofrece Henri Bergson hasta aquellas que buscan su origen en la historia. Bergson habla específicamente de la risa, y da tres elementos que se han de cumplir para que ésta exista: primero, «no hay comicidad fuera de lo propiamente humano» (2016:36). Resaltaré éste punto debido a que a los pueblos indígenas se nos negó la humanidad, por tanto, si un elemento fundamental para la risa es la humanidad, entonces nos podemos reír con nuestros iguales, pero igualmente nos reímos de aquellos a quienes consideramos no completamente humanos. Ésta es la base por la que, me parece, existen la India María y la Paisana Jacinta.

La otra característica, que es central para mi investigación, es que la risa tiene como característica la insensibilidad: «... para producir todo su efecto, la comicidad exige algo así como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia

pura» (Bergson, 2016: 38); y, la última particularidad, es que los momentos de comicidad han de ser sociales: «No apreciaríamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Parece como si la risa necesitase un eco» (Bergson, 2016: 38). Después de realizar una investigación sobre la representación gráfica del humor, la docente y diseñadora gráfica española Silvia Hernández Muñoz afirma que el humor «en su sentido más amplio y vulgarmente admitido, se refiere a todo aquello que hace reír» (2011:3). Este será el marco conceptual sobre el significado del humor que será utilizado en el presente trabajo, centrándome en la forma en que se ha constituido un tipo de humor, que busca hacer reír por medio de chistes basados en cuestiones racistas, clasistas y sexistas.

«La palabra humor no sólo alude a la “tendencia o disposición del ánimo o del sentimiento a lo risible o jocoso” que “se presenta como opuesta a la tendencia seria o trágica”, sino que, por su extensión, se aplica a todas las formas de lo risible, desde lo cómico propiamente a lo humorístico, e incluso se identifica con la risa misma» (Hernández, 2011: 3).

Tratando de encontrar alguna definición colectiva sobre el humor, Hernández Muñoz hace un recuento histórico del término y sus diferentes significantes. El origen del término lo ubica en las antiguas civilizaciones griega y romana. Hipócrates, Teofrasto y Aristóteles, entre otros, vincularon los humores³¹ físicos con la personalidad de la gente:

³¹ “La teoría de los cuatro humores o humorismo fue una teoría acerca del cuerpo humano adoptada por filósofos y físicos de las antiguas civilizaciones griega y romana. ... Los humores fueron identificados como bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre”. López Huertas, Noelia. La Teoría Hipocrática de los Humores. Gómeres: salud, historia, cultura y pensamiento [blog]. 17/10/2016. Disponible en <http://index-f.com/gómeres/?p=1990>

«...aquellos individuos con mucha sangre eran sociables, aquellos con mucha flema eran calmados, aquellos con mucha bilis eran coléricos y aquellos con mucha bilis negra eran melancólicos. La personalidad de cualquier hombre estaba conformada por los cuatro humores, aunque generalmente uno sobresalía frente a otros, determinando la personalidad y el físico. Los estados de salud humana se atribuían al adecuado –o inadecuado– equilibrio de estos humores en el cuerpo. La idea de la personalidad humana basada en humores fue una base esencial para las comedias de Menandro y, más tarde, las de Plauto. Sostenían que el equilibrio de la vida se debía, principalmente, a que los humores estuviesen compensados y toda enfermedad creían que procedía de una perturbación de algún humor» (Hernández, 2012: 2).

Siguiendo con la definición acorde a los humores físicos, Jonathan Pollock (2003) encuentra que la melancolía era el humor que invadía a aquellas personas que reían por todo, llegando a considerárseles poseídas por la locura. Sin embargo, es el espíritu moderno el que inventa el tipo de humor que conocemos en la actualidad:

«Según afirman los autores de *Saturno y la melancolía*, “ese toque de ingenio propiamente moderno que es el humorismo cultivado deliberadamente” nació en la época en que se difundía “la gran poesía gracias a la cual la melancolía encontró una expresión”. Al tomar conciencia de su especificidad, los ingleses la fijan a la palabra *humour* durante el siglo XVII» (Pollock, 2003: 36).

El vínculo entre poesía y humor se da en Inglaterra y la melancolía estará presente como elemento importante que provocará formas de actuar consideradas humorísticas. El término humor para referirse concretamente a la risa es usado por

primera vez en la Inglaterra del siglo XVII. Sin embargo, no existe el humor puro, afirma Silvia Muñoz citando al escritor y humorista Evaristo Acevedo, éste viene acompañado por:

«...la sátira, la ironía o ambas; el humor ejerce la crítica y es mordaz, no sólo es comprensivo, de acuerdo a la teoría particular de cada humorista sobre lo tierno y lo comprensivo. Lo define como lo “cómico combativo”, es decir, lo cómico a través de la sátira y la ironía para dar una finalidad filosófica y trascendente a la risa: “ríe, pero escucha» (2012:4).

De acuerdo con Muñoz, existe en el humor la intención de la crítica social, en especial cuando se habla del humor popular, ya que “el humor surge del pueblo con carácter de crítica, con ansias de reforma y de denuncia de injusticias, es por ello, corrosivo con la sociedad” (Ibid). Coincide en ello Diane Nelson, en el análisis que realizó sobre los chistes en Guatemala durante el período del conflicto armado, concluyendo que éstos fueron adoptados por la gente como una forma de sobrellevar la vida cotidiana, que se vio afectada por la guerra.

«Dados los horrores en la historia reciente de Guatemala, puede que parezca inapropiado fijarse en los chistes. Pero la verdad es que los guatemaltecos son bastante famosos por su humor macabro. Para muchos éste es tanto un orgullo nacional como estrategia de supervivencia» (2006: 293).

4.2 ¿De qué se ríen los humoristas?

Hacer reír no es cosa fácil, se dice popularmente en México. Al respecto, Pollock se pregunta «¿cuáles son los blancos preferidos del humorista?» (2003:40), después de

hacer un análisis sobre la diferencia entre el cinismo y la ironía en el humor. El cinismo utiliza matices burlones y críticos en sus discursos, mientras la ironía se basa en la figura del falso ingenuo, por lo que el humorista:

«...no se permite burlarse de la ingenuidad de los otros; por el contrario, ve en ella la primera de las cualidades... el humorista no es un falso ingenuo (*eiron*)... Es un ingenuo auténtico pero lúcido, consciente de los efectos que produce su ingenuidad en el espíritu de los demás, y capaz de hacer uso de ella en el momento oportuno» (Pollock, 2003: 42).

¿Son humoristas tanto el actor como la actriz que dan vida a la Paisana Jacinta y a la India María?, ¿son simples cómicos? Esta investigación tiene la intención de nombrar qué discursos están desarrollando ambos personajes. Los dos cambiaron con el paso del tiempo los discursos tanto visuales como orales, se adaptaron a las necesidades tanto de las televisoras como del público que les observa. Las relaciones de poder están presentes en los actos humorísticos. Pollock citando a André Bretón dice «el humor confiere un singular poder de dominio sobre uno mismo y sobre los demás» (Pollock, 2003:40).

Historia del “bufón”.

El bufón surge, de acuerdo con Pollock (2003), en la época del teatro isabelino, en los siglos XVI y XVII, coincidiendo así con la época en que las colonias de América eran civilizadas a través de la colonización y las formas de humor y los humoristas se replicaron para divertir a los colonizadores. Es importante la diferencia que existe entre el bufón y otras figuras humorísticas, como el payaso, ya que el bufón

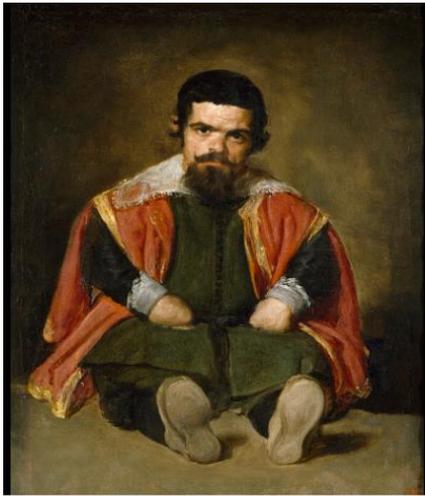
«es inteligente, ácido y hasta cruel. Utilizando el humor podrá burlarse, aconsejar, criticar, cuestionar y hasta restregar las miserias humanas al público que le observa. Mientras el payaso quiere parecerse a los demás, el bufón quiere que los demás sientan lo que él siente» (Navarro, 2018: 1).

Los bufones estuvieron relacionados con la nobleza. Además de divertir a la corte, por el lugar que tenían de alguna forma privilegiado, fueron los únicos que tuvieron la posibilidad de hacer crítica social, disfrazándola de chiste. Su significado político y función social radicó en que «oscilaba entre el entretenimiento y el de consejero, se movían entre una delgada línea entre lo correcto y lo profano... porque se atrevían a decir cosas que nadie más se atrevería a decir en la corte del rey» (Barbero, 2009: 5).

Es probable que los personajes de la India María y la Paisana Jacinta estén emulando a los bufones de la época isabelina. La Paisana Jacinta tiene características específicas que pudieran vincularla con la imagen del bufón, ya que, de acuerdo con Barbero, sus características físicas:

«...debían ser de alguna manera exagerados o extraños, con deformidades físicas o mentales aunque no necesariamente ya que éstas podían ser naturales o fingidas, jorobados o enanos, con cuya sola presencia era motivo de jocosidad contar con habilidades especiales, ser muy torpes o sumamente ágiles; ser graciosos, el uso del humor es la base de su trabajo: acciones, bromas, chistes, imitaciones; su función es el entretenimiento y la diversión de los poderosos a cuyo servicio están; además de ser una especie de "actor", muchas veces resultaba ser consejero y crítico» (Barbero, 2009:4).

El actor que interpreta a La Paisana Jacinta, pareciera que pretende hacer reír con la sola presencia del personaje, al exagerar sus rasgos, usar maquillaje en varios tonos más oscuros que el tono de piel del actor, al mostrar su dentadura incompleta, con trenzas mal tejidas. Es interesante el giro que da el bufón, en caso que sea ésta la figura que se usa para crear tanto a la india como a la paisana. Si el poder anteriormente lo tenía la nobleza, por lo que los usos del humor se hacían en torno a lo que ésta demandaba, ahora de lo que se trata es de divertir a las audiencias en América Latina, al pueblo, dándole lo que se cree es importante para que se divierta. El asunto es que ahora esta forma de diversión está basada en regímenes visuales y humoristas racistas, clasistas y sexistas.



Velázquez, 1645. El bufón Don Sebastián de Morra. 1645. Museo del Prado, Madrid

4.3 Teorías del humor.

Las llamadas “teorías del humor” incluyen diversas escuelas, esto dependiendo de la disciplina desde la que se aborda, ya sea la sociología, la antropología, la psicología o la psiquiatría. De acuerdo con Javier Martín Camacho, teórico argentino

que se ha dedicado al estudio del humor, se han encontrado hasta cien teorías, sin embargo, con el objeto de acotar el campo de estudio, las redujo a las siguientes:

a) Teoría de la superioridad

La risa surge cuando la persona tiene algún accidente, tienen algún defecto, están en situaciones de desventaja o tienen algún error gramatical:

«...según esta teoría todo humor es una forma de escarnio. Las personas que ríen sienten una especie de tranquilidad, gloria súbita o superioridad por sobre el que sufre o padece algún contratiempo, es el caso del humor que surge cuando una persona tropieza o a alguien le dan un tortazo en la cara, son los prototipos del humor respecto del borracho o el tonto» (Camacho, 2005: 35).

b) Teoría de la incongruencia o incoherencia:

«... dependerá de dos cosas, aspectos o situaciones que entran en cierta contradicción o están apoyadas por ideas bastante diferentes, por ejemplo, en aquellas situaciones que se está esperando algo y surge otra cosa completamente diferente» (Camacho, 2005: 35).

c) Teoría de la jerarquía. En ésta se identifica cierta jerarquía entre las personas que están inmersas en situaciones humorísticas, es una especie de competencia entre ellas.

d) Teoría correctiva del humor: planteada, de acuerdo con el autor, originalmente por Henri Bergson, sostiene que “cuando nos reímos de alguien o algo, mantenemos a esa persona dentro de lo esperado socialmente, es una forma de

regulación social” (Camacho, 2005: 35). Esta teoría considera al humor como una forma de controlar a las personas insociables.

e) Teoría de la creatividad y expresión del ingenio: el humor se entiende como una manifestación de la inteligencia e ingenio.

f) Teoría del juego: sostiene que «el humor es una forma de recuperar la infancia y reconectarse con aspectos lúdicos infantiles» (Camacho, 2005: 36).

g) Teoría de la ambivalencia: se refiere a que existen situaciones enfrentadas, cada una lucha por prevalecer.

h) Teoría de la liberación: “el humor le permite a las personas liberarse, dándoles momentos de claridad y lucidez”. Freud es uno de sus exponentes. «El humor a través de la risa permite liberar a las personas de las siguientes condiciones: la inferioridad, la redundancia, el conformismo, la seriedad, el egoísmo, la moralidad, la ingenuidad, la razón y el lenguaje» (Camacho, 2005:36).

Estas teorías resumen la diversidad de modos de humor que existen. Sin embargo, me parece que el humor en América Latina como el de los personajes de mi investigación pueden combinar diferentes teorías de las mencionadas atrás, pero haría falta una, el humor racializado, que pudiera entrar en la teoría de la superioridad, igualmente en la teoría de la jerarquía, aunque hace falta tener otros marcos conceptuales para poder entenderlo.

Georges Minois muestra el vínculo que existe entre el humor y el poder político en la modernidad. Él dice que el humor y la risa van de la mano. La historia del humor es la historia de la risa, y la historia de la risa es, ante todo, «la historia de las teorías al respecto... [ya que] éstas han cambiado en función de las ideas dominantes» (Minois,

2015: 21). Tanto en México como en Perú, estos posicionamientos hegemónicos han tendido a racializar a los pueblos indígenas, en especial a las mujeres. Aquí, la risa y el humor están basados en códigos racistas.

El teórico español Luis Beltrán Almería, quien se ha dedicado a estudiar la risa como categoría estética, propone la existencia de diversas figuras de la risa, en las que podemos ubicar a nuestros dos personajes. En principio, la fiesta, para Beltrán Almería, «es la cara alegre de la vida... la expresión plena y colectiva de la risa» (Almería, 2016:27). La risa y la fiesta suponen, para Beltrán, lograr la igualdad en un espacio concreto: «la desaparición simbólica de la desigualdad social y cultural se consigue mediante la máscara y el disfraz. La supresión de la identidad permite la manifestación de la igualdad y de la libertad» (Almería, 2016:27).

Tanto la Paisana Jacinta como la India María son personajes problemáticos que nos permiten leer momentos históricos por los que atraviesan los países en los que fueron creados. Para el teórico colombiano Orián Jiménez, especialista en estudios culturales, la fiesta era un espacio en el que las castas, durante la colonia, podían mezclarse, logrando ser iguales en el momento específico de la diversión, pero en donde también se resaltaba el sentido de la “autoridad suprema (el rey) y sus autoridades delegadas en América”. Aquí «se buscaba que, por medio de aquellas fiestas, la frágil representación política del monarca tomara mayores dimensiones y tuviera mayor eco dentro de los círculos sociales de las castas coloniales» (Jiménez, 2007: 42).

En la película *Tonta tonta pero no tanto* (1972, Fernando Cortés), podemos observar una secuencia en que se logra la igualdad, una mujer blanca, la empleadora, con la empleada doméstica, la mujer indígena, María. María llega a la capital y,

finalmente, luego de algunas aventuras, encuentra a su prima, a quien originalmente buscó. El novio de la prima le busca trabajo como empleada doméstica en la casa de la condesa Julia, quien vive sola, en compañía del mayordomo y del ama de llaves. Sin embargo, la condesa mantiene diálogos con un personaje que no existe físicamente, quien fuera su esposo, el Conde Martín. María llega, la condesa le presenta a la servidumbre y, también a su esposo, mostrándole una silla vacía. María y la condesa sostienen la siguiente viñeta:

María llega, hace una reverencia frente a la silla vacía. La condesa la observa con un lente.

María- Con la venia de asté señora condesa Julia Escandón Condesa'el Valle, encantá de conocerla (María hace una reverencia, tomando su falda con ambas manos y extendiéndola. Posteriormente, se dirige a la silla vacía que se encuentra al lado de la condesa). Lo mesmo asté señor Martín de Lión Conde del Valle. Yo soy María Nicolasa Cruz a sus órdenes de astedes

Condesa-... ¿y cómo conoces al Conde? ¿tú lo ves?

María- No señora doña Julia, pero yo siento que aquí hay alguien sentado y en mi pueblo me han enseñado que los muertos no se los mira, pero sí se los siente.

Condesa- ¡Has visto! ¡Has visto Martín! Que no son locas ideas mías como dicen algunos... ¿tú eres médium?

María- ¿cómo señora?

Condesa- si eres médium

María- ¿medio? Pos medio mensa pa que más que la verdad.

Condesa- me gusta la muchacha. ¿Y a ti que te parece Martín?

Silencio

María- Haaaay no señor conde no sea asté ansina (risas) que me va a poner colorada echándome tantas flores.

Condesa- pero, pero ¿tú has oído lo que dijo el Conde?

María- Pos sí pero lo dice por regüena gente porque pos no es pa tanto.

Condesa- Pues te quedas María.

Condesa: oye Martín, ¿verdad que es auténtica?



Minuto 31:44 María se presenta ante la condesa. Cortés, F. (prod.) y De Fuentes (dir.) 1972. Tonta tonta pero no tanto. Cinta cinematográfica. América Films, México.



Minuto 33:23. María se presenta al conde. Cortés, F. (prod.) y De Fuentes, F. (dir.) 1972. Tonta tonta pero no tanto. Cinta cinematográfica. América Films, México.

Finaliza el segmento. En él podemos encontrar diversidad de elementos narrativos que apuntan hacia lo que se quiere demostrar. María se iguala a la condesa gracias a la locura, la señora no es una persona estable emocionalmente y tanto el mayordomo, como el ama de llaves, ambos personajes secundarios, lo saben, pero prefieren omitir la situación. Sin embargo, María sigue el diálogo con la condesa y se pone a su nivel. En este caso, gracias a ser ella una mujer indígena alude que entiende el vínculo existente entre una persona viva y una que no lo está y, por ello, entiende a la condesa, quien responde aceptándola inmediatamente y diciendo “me gusta la muchacha” (en ese momento, sólo es “muchacha”, no tiene nombre propio, no tiene individualidad). Se puede ver en el ámbito de la espiritualidad dos mundos confrontados: mientras para la condesa el hecho de tener una silla vacía en la que le da lugar a su esposo muerto, implica locura, para María por provenir de un pueblo indígena, entiende esto pero desde otro lugar, desde otras miradas a la muerte, y así lo indica. Sin embargo, en la película a ambas se les ve desde el punto de vista de la racionalidad occidental, considerando el actuar de ambas, como locura, lo que pretende provocar risa.

Es de destacarse también que, en todas las películas, María hace labores domésticas. Si bien en algunos casos realiza otro tipo de actividades, éstas son presentadas como fuera de lo normal, por lo que se vuelve repetitiva la narrativa de las mujeres indígenas vistas como sirvientas (Cumes, 2014).

Más adelante, en otro segmento de la misma película, se dan visos críticos frente a una situación de racismo. De acuerdo con el autor Luis Beltrán Almería (2016), María puede realizar las críticas porque son consideradas humorísticas; María es un personaje y porta un disfraz. En la vida real, las mujeres indígenas no pueden realizar las mismas críticas.

El segmento se desarrolla en el comedor. Se encuentran la condesa, la sobrina, el novio de la sobrina, la silla vacía del conde. María sirve, están comiendo pollo. Se escucha música instrumental de violín, suave.

Entra el mayordomo y detrás de él, María con una bandeja de sopa. Se acerca a la condesa.

Condesa- no, al señor conde primero.

María- el señor no quiere sopa, ¿verdad señor conde?

Condesa- siempre igual de caprichoso con la comida.

Sobrina- ¿y a esta totonaca de qué pirámide la bajaste?

Condesa- ay ¿no te parece arrancada de un cuadro antiguo?

Sobrina- yo más bien diría que del metate

Condesa- no hables así Lucy, ella es la base de nuestra raza

María sólo escucha mientras sirve. Va por la charola de pollo.

Sobrino- ¿qué pieza de pollo quieres Antonio?

Novio- pechuga por favor

María- no pos la pechuga ya se la di al señor conde, asté sólo alcanzó el pescuezo (lo dice mientras le lanza la pieza de pollo al otro lado de la mesa)

Sobrino- ¿Me podrías dar un alón a mí, verdad?

María- (no habla, sólo jala los cabellos de la sobrina, quien grita sorprendida).

Condesa- a mí la pierna.

Continúa el diálogo, mientras María avienta algunas piezas de pollo en el plato de la sobrina mientras ella se protege la cabeza. María se aleja.



Minuto 37:23 María sirve la comida. Cortés, F. (prod.) y De Fuentes, F. (dir.) 1972. Tonta tonta pero no tanto. Cinta cinematográfica. América Films, México.



Minuto 37:57 María lanza la pieza de pollo al novio. Cortés, F. (prod.) y De Fuentes, F. (dir.) 1972. Tonta tonta pero no tanto. Cinta cinematográfica. América Films, México.



Minuto 38:03 María, visiblemente enojada, jala el pelo de la sobrina. Cortés, F. (prod.) y De Fuentes, F. (dir.) 1972. Tonta tonta pero no tanto. Cinta cinematográfica. América Films, México.



Minuto 38:14 la sobrina se cubre la cabeza. Cortés, F. (prod.) y De Fuentes, F. (dir.) 1972. Tonta tonta pero no tanto. Cinta cinematográfica. América Films, México.

En el segundo segmento, se hace evidente la postura racista frente a una mujer indígena migrante. El diálogo que sucede entre la condesa y su sobrina, es paradigmático, al igual que la puesta en escena. La sobrina, una mujer blanca, de cabello rubio, que porta ropa moderna-occidental, cuestiona el origen de María, representada como la mujer que sirve, peinada con trenzas, con ropa que no puede definirse de algún pueblo indígena, sin embargo, la intención es mostrarla como tal. La condesa representa a ese grupo de personas que defienden la integración de los pueblos indígenas, pero bajo ciertos parámetros, ocupando el lugar que se nos ha sido otorgado, como grupo subalterno, racializado. Cuando pregunta a la sobrina si no le parece arrancada de un cuadro antiguo y afirma “es la base de nuestra raza” está dando un discurso que se ha impregnado en lo cotidiano de la sociedad mexicana, los pueblos indígenas existen en los museos, como arte, como objetos que son observados, admirados, pero no como sujetos, como pueblos con historia. Y, cuando existe la posibilidad de convivencia, ésta ha de ser desde lugares subalternos, como servidumbre.

La sobrina está representando a ese mundo blanco, blanco-mestizo, que niega su origen indígena, que cuestiona la presencia de los pueblos en lugares que no les corresponderían, como las ciudades, las casas en las ciudades, el comedor junto a las personas blancas, mientras la cocina es el lugar que por naturaleza les correspondería, ya que es de servidumbre. Lucy, la sobrina, encarna ese horizonte de posibilidad para muchas personas que intentan blanquearse, que violentan a quienes han construido como otras-otros, a quienes consideran racialmente inferiores. Al decir “totonaca” pareciera que en México sólo existiera esa referencia a un pueblo indígena, y no la diversidad de pueblos con historia que habitan el territorio mexicano.

María, por su parte, es la representación de la mujer indígena migrante, que, a pesar de las adversidades, continúa luchando con la intención de ganar dinero. Ella no acompaña en el comedor a la condesa, la sobrina y el novio de ésta más que para servir, con ello se mantiene la jerarquía, como lo dice la teórica feminista Aura Cumes:

«Las distancias que existen entre empleadoras y empleadas se observa en el hecho muy frecuente de que las últimas generalmente comen en la cocina, no siempre pueden usar el mismo baño que la empleadora, no deben involucrarse en las conversaciones familiares si no se les pide y “siempre deben saber su lugar dentro de la casa”. Es decir, no abusar del lugar que se les otorga» (Cumes, 2014: 215).

María escucha lo que se dice sobre ella, no interviene, pero se defiende desde el lugar que se le ha otorgado, por lo que no es víctima pasiva que calla y otorga. Por medio del humor se le presenta como una mujer con conciencia de sí misma, del lugar que acepta sin hacer alguna crítica. Así es como lo dice en el diálogo del primer segmento, al presentarse ante la condesa. Como lo afirma James Scott, la gente que está

en contextos de poder con posición subordinada, se hace de una máscara, que le permite resistir, la resistencia se teje en esos espacios, la máscara es importante para la supervivencia «... cuanto más amenazante sea el poder, más gruesa será la máscara» (Scott. 2004: 26). En este caso, la máscara del humor.

María, al mantenerse callada se pone esa máscara, pero al mismo tiempo agrade físicamente a la sobrina como forma de venganza ante las posturas racistas. Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de una película cómica. María puede hacerlo porque es una representación y no es la realidad. Volviendo con Luis Beltrán Almería, es el disfraz del humor el que le permite sobrevivir, y así es como nos lo presentan el escritor y el director de la película, Fernando Cortés, quien fue guionista y director de cine puertorriqueño. Apoyaron en el guion María Elena Velasco, actriz que interpreta a María y Julio Porter, escritor y guionista argentino. Es de destacar que, ninguno pertenecía a algún pueblo indígena.

El humor racializado con la Paisana Jacinta.

Respecto a la Paisana Jacinta en Perú, éste ha realizado principalmente sketches³², y en el año 2017 se realizó la primera película protagonizada por el

³² El programa *El wasap de JB* empezó en abril de 2017 y se transmite por Frecuencia Latina Perú. Consiste en una serie de sketches a los que se presentan cantantes, artistas, actrices y actores que son entrevistados por Jorge Benavides (JB) quien caracteriza a la Paisana Jacinta (los sábados a las ocho de la noche, horario de Perú). Cuenta con público en vivo, quienes participan dándole indicaciones a Jacinta sobre la forma en que debe actuar, rien de acuerdo a lo que les parece gracioso.

personaje. En el programa llamado *El wasap de JB*³³ (Benavides y Marengo, productores. 2017-2021 *El wasasp de JB*, programa de televisión. Latina Televisión, Perú). hubo un sketch en el que Jacinta visita un amigo proveniente del mismo lugar que ella, Andrés Hurtado, quien se convirtió en un hombre rico. Uno de los empleados le avisa a Andrés que tiene visitas. Él finge no conocer a Jacinta, y ante la insistencia del empleado Andrés le pide que la haga pasar por la puerta de servicio. Jacinta, molesta, ingresa por la puerta principal ante los gritos del empleado que llama a seguridad.

Andrés- Ay esta gente- Da la vuelta y se encuentra de frente con Jacinta. Se asusta.

Jacinta- Andrés, amigo (lo abraza).

Andrés- (rechaza el abrazo y se aleja). Oye, escúchame, no te iguales, me entiendes, no te iguales. Si te he dicho que vengas domingo es porque la servidumbre sale domingo hoy todas se van a bailar, ¿me entendiste? Siempre con sus chacalones y todo, tú quédate hoy, me encanta que vengas, trabajes, pero no vengas pues “Andrés” a abrazarme horrible, como si tuviéramos, imagínate, una amistad.

Jacinta- (triste, casi llorando) qué ¿ya no te acuerdas de cuando éramos pobres Andrés?

Andrés: Oye no me vengas con tus pobreza estúpidas, yo jamás he sido pobre ah, lo único que te digo.

³³ Durante el tiempo que se realizó la investigación, el programa *El wasap de JB* se transmitía por Frecuencia Latina, sin embargo, en el año 2021 no se renovó el contrato para continuar difundándose.

Jacinta- ¡ah no! ¿no te acuerdas allí donde vivías Santa Beatriz? Ah, ¿quieres que hable? ¿quieres que hable? ¿Cuando bajabas a desayunar con Clau?

Andrés- ¿Santa Beatriz yo? Mira, en primera...

Jacinta- todas tus uñas llenas de hongos

Andrés- mira, en primer lugar, Santa Beatriz no conozco, solamente soy de Planicie, Casuarinas, me entiendes, en primer lugar no te conozco, sólo leo comercio, cosas y hola, ¿me entendiste?

Jacinta- ¿y cuando tomábamos emoliente?

Andrés- ¿emoliente?

Jacinta- ¿cuándo te robabas la fruta para comer, no te acuerdas?

Andrés- ¿qué es emoliente? en primer lugar, emoliente qué horrible. Solamente soy capuchino en Starbucks, qué te pasaaaa. Yo tomo moka, cosas, emoliente...

Jacinta- ¿no tienes un vago recuerdo?

Andrés- ¿vago? La única vagancia aquí eres tú. Te digo una cosa, yo, hace años, sufrí un accidente, me golpeé la cabeza cuando tenía once años y no recuerdo mi pasado de nada y, en primer lugar, si estoy hablando ya unos minutos contigo, ya es bastante porque no hay nadie y nadie me ve, ¿me dejo entender? Yo jamás estoy acostumbrado a hablar con la servidumbre, ¿me entendiste? Ahora, lo más importante, empiézame ya a hacer ésta limpieza como prueba.

Jacinta- ah, entonces sí me vas a dar trabajo.

Andrés- Sí, pero es prueba, me dejó entender, para empezar te sacas las sandalias ves, porque en alfombras es como en Estados Unidos, en Estados Unidos nadie pisa mis alfombras ¿sí?

Jacinta- me saco pues y limpio pues ya.

Andrés- Sí. (Andrés le muestra sus chanclas, le explica que son de Versace y le muestra las incrustaciones de joyería fina que tienen. Le explica que la figura es una medusa).

Jacinta- ah, con razón acá huele a pescado.

Andrés- medusa, no merluza.

Andrés se va y Jacinta aprovecha para ponerse las chanclas Versace y recostarse. Posteriormente, Andrés le pide lavar la ropa interior, le explica a Jacinta la cantidad de suavizante y lejía que debe usar para cada prenda. Ella, hace caso omiso y le vacía el galón de lejía a todas las prendas, las que previamente mezcló sin importar las indicaciones de dividir por colores.

El sketch finaliza con Jacinta trapeando, Andrés exigiéndole un termo que trajo de Inglaterra, le pide ya sea el Armani, Prada o Versace. Jacinta le dice que tira el dinero, porque le gusta la barata y que lo han estafado. Andrés se indigna, pero Jacinta le muestra que usó uno de sus sacos Armani para trapear, porque es “wamba”. Andrés persigue a Jacinta enojado.



Minutos 6:32 y 9:38 respectivamente. Jacinta llega con su amigo Andrés. Andrés le muestra a Jacinta las chanclas Versace. El wasap de JB: la Paisana Jacinta fue a visitar a su viejo amigo, Andrés Hurtado. Mayo 2018.



Minuto 12:08. Jacinta usa las chancas Versace de su amigo Andrés para hacer los quehaceres domésticos. El wasap de JB: la Paisana Jacinta fue a visitar a su viejo amigo, Andrés Hurtado. Mayo 2018



Minuto 18:26. Jacinta le vacía toda la lejía a la ropa interior. El wasap de JB: la Paisana Jacinta fue a visitar a su viejo amigo, Andrés Hurtado. Mayo 2018



Minuto 20:12 Jacinta usa el saco Armani de su amigo Andrés para trapear. El wasap de JB: la Paisana Jacinta fue a visitar a su viejo amigo, Andrés Hurtado. Mayo 2018

En el sketch que presento se repite el estereotipo de la india como sirvienta (Cumes, 2014), y se hace apología al desconocimiento de la forma de vida de Jacinta en la ciudad. En lo que difiere con la India María, es en la crítica a la gente que ha ascendido socialmente, y que niega sus orígenes. Tal es el caso de Andrés, quien niega conocer a Jacinta y, para mostrar superioridad económica, social, intelectual, cultural, le explica a Jacinta la forma en que debe tratar a los objetos decorativos de la sala en la que se encuentran hablando, resaltando nombres de diseñadores. Si bien Jacinta muestra un

poco de rebeldía al ingresar a la casa por la puerta principal, asume que está allí por trabajo. Jacinta, en este sketch, probablemente representa a la gente que critica fuertemente a aquella que migra del campo a la ciudad y reniega de sus orígenes. Sin embargo, la figura de Andrés también puede representar a aquellas personas que fetichizan las mercancías, priorizándolas por encima de las personas. La puesta en escena en ambos casos muestra casas pudientes, con cuadros, alfombras, objetos decorativos que, aparentemente, son de alto valor económico. Tanto María como Jacinta, son aleccionadas sobre la forma en que deben proceder. Se les ve como las “eternas alumnas”, las que han de aprender cómo han de conducirse en un espacio que no es el suyo, como lo dice Carlos Lenkendorf, es a través del lenguaje que el ser humano construye conocimiento y, el conocimiento actual es culturalmente occidental.

«Los conocimientos vienen de la sociedad dominante. Así se explica la opinión prevaleciente de que los indios no saben nada de nada. Por eso son los eternos alumnos. A los maestros, en cambio, los encontramos, por supuesto, entre los representantes de la cultura occidental de hoy, capitalista, predominante y convencida de sí misma» (Lenkendorf, 2008: 20).

4.4 Lenguaje como código racista.

El vocabulario usado por María y por Jacinta, nos permite reflexionar sobre el entorno en el que se está realizando. Silvia Rivera Cusicanqui vincula el discurso oral con el colonialismo.

«Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren» (Cusicanqui, 2010: 13).

María y Jacinta interactúan con personas mestizas y/o blancas. Evidencian que, al ser indígenas migrantes, no hablan como sus interlocutoras, así que desde el mismo discurso oral se conforman relaciones jerárquicas. Existe un diálogo, sí, pero no es un diálogo recíproco, digno. Con las formas de hablar de ambos personajes se encubre el racismo bajo la premisa de la posibilidad de dialogar. El colonialismo interno que se vive en México se refleja en las palabras y ante la necesidad de homogeneizar a la población, haciendo oficial una lengua, las palabras son las que nombran encubriendo las relaciones jerárquicas en las que se basa el modo de vida moderno occidental. Un ejemplo del encubrimiento de las palabras es el concepto “pueblos originarios” que afirma y reconoce, pero a la vez invisibiliza y excluye (Cusicanqui. 2010). Éste es un término muy difundido en la academia pero que, al hacer referencia a lo originario, se remite al pasado para allí dejar a aquellos grupos sociales que no caben en el imaginario moderno de occidente, y se les deja en un momento histórico determinado, en la colonia, como oprimidos, los paraliza y se les niega la contemporaneidad, por lo que su realidad se convierte en un mundo petrificado para el discurso hegemónico. Tanto María como Jacinta encarnan ese imaginario que occidente les otorga, el pasado, lo no moderno, por lo que no entienden las formas de actuar de la sociedad occidental y, hay que explicarles de forma clara y repetitiva el valor que tiene ropa elaborada por un diseñador, en el caso de Jacinta antes expuesto.

Cusicanqui coincide con Melgar Bao en el sentido que el lenguaje correcto, que no admite malas palabras, es un reflejo de las prácticas jerarquizantes y del blanqueamiento del discurso. El rechazo a la forma “incorrecta” de hablar, es tanto una muestra de la intención de blanquear a la sociedad como forma de violencia simbólica: «los modos

públicos de expresarse y comunicarse no escaparon al sostenido proyecto higienista... Las *palabras sucias* y los *gestos cochinos* quedaron confinados al submundo de lo bajo y lo escatológico» (Melgar Bao, 2012: 4). La burla que se hace de los personajes de María y Jacinta por su forma de hablar, son muestra de ello. La forma de hablar, tiene en estos contextos la intención de hacer reír con burla.

En la banda sonora de la película *La paisana Jacinta en busca de Wasaberto* (Aguilar, 2017) se puede escuchar la letra de la canción que Jacinta entona al inicio del filme:

«Me voy pa lema.

Ñañañañañañaña

Me voy par leema

Vosh buscarsh fortuna

Ya lo conozco la capital

Hay mamacita me vosh mareash

Aquí los cerros tienen ventanas

Aquí en la lema bailan las aguas

Vosh bushcar trabajo

¿Qué me irá a tocarsh?

Limpiando lunas, vendiendo frunas

Voy a comenzarsh» (Benavides, J. 2017 “Me voy pa lema”. Soundrack *La Paisana Jacinta en busca de Wasaberto*)

4.5 Figuras de la risa. ¿La paisana y la india son figuras icónicas de lo tonto?

Me interesa destacar una vertiente del humor propuesta nuevamente por Luis Beltrán Almería que son las figuras vinculadas al humor: «la risa se refugió en el simbolismo de ciertas formas que llamaremos también figuras» (Almería, 2016: 31). Las figuras tienen significado histórico, que se funda en la jerarquización social, agrega el autor. Las figuras de la risa son, entre otras, variaciones de la figura del tonto, considerada como la figura por excelencia de la risa. De acuerdo con Almería, existen variaciones dentro de la tontería: el niño, el tonto, la risa de los tipos costumbristas, del bufón, del cínico y del loco.

La risa del niño expresa valor puro, está asociada al aprendizaje y mezcla tontería y poder mágico. No sólo es un instrumento de la niñez sino de la educación. Aquí caben las fábulas, los cuentos tradicionales. Ha permanecido desde la época antigua atravesando la llamada modernidad. En la literatura, dice el autor, estará presente en la novela, el cuento y el teatro.

La risa del tonto está contenida en la risa del niño, pero carece de dimensión mágica. «Los personajes son humanos y la figura que sustenta la risa es un tonto. La complejidad se expresa no sólo en la trama de los relatos, sino que además la figura del tonto es ambivalente, pues se trata de un tonto listo, cuyos valores le permiten ser ingenioso» (Almería, 2016: 34). Creo que existe claridad en que los personajes de María y Jacinta están en éste ámbito pues ambas son listas, pero desconocen los contextos

urbanos en los que actúan, ya que provienen de zonas rurales e indígenas, por lo que, de acuerdo a quienes les miran, pueden ser consideradas tontas por no saber conducirse adecuadamente en la ciudad. Eso es justamente lo que causa risa, lo que es considerado cómico. «El siglo XX ha explotado la figura del tonto en el cine... Cantinflas, el personaje de Mario Moreno, es la figura hispana por excelencia del tonto listo. Llegó a convertirse en símbolo de México (al igual que Don Quijote y Sancho, lo han sido de España)» (Almería, 2016: 35). La India María es la figura mexicana de las mujeres indígenas consideradas tontas listas, de acuerdo con la definición del autor y, de acuerdo con las películas del personaje.

De acuerdo con Almería, en todos los ámbitos culturales modernos aparece la figura del tonto de pueblo, «aunque resulta absurda para la visión moderna, pues conserva los valores del mundo idílico-natural: el mundo rural» (Almería. 2016:35). Este punto es central para mi investigación. Tanto la India María como la Paisana Jacinta son personajes que provienen de algún pueblo indígena, ubicado en zonas geográficas rurales. La risa que provocan es por la forma en que contestan a las agresiones que se vinculan con la crítica hacia sus lugares de origen, considerarlas tontas y, que se hayan convertido en una de las figuras más importantes de la risa, lo que da cuenta de las sociedades racistas en las que perviven.

4.6 Consideraciones respecto al humor.

«¿No es la risa el único medio a nuestro alcance para soportar la existencia, a partir del momento en que ninguna explicación nos parece convincente? ¿No es el humor el valor supremo, el que permite aceptar sin comprender, actuar sin molestarse, asumir sin tomar a pecho?» (Minois. 2015: 22).

Derivado de las preguntas formuladas por Georges Minois, me surgen dos preguntas que son guía de este capítulo, considerando a los dos personajes: el eje no es de qué nos estamos riendo, sino de quiénes nos estamos riendo.

Para Luis Beltrán Almería, la risa es necesaria principalmente para la gente oprimida, ya que ésta le permite sobrevivir.

«Los niños y los esclavos –podríamos decir, los oprimidos- necesitan de la risa para sobrevivir. Es su último recurso... la lucha por la supervivencia requiere el impulso de la risa» (Almería. 2016: 16).

Tomando en cuenta la mirada del autor, es posible dotarle al hecho de reír un sentido político. La lucha por la supervivencia para los pueblos oprimidos ha sido una constante; es probable que el campo de la risa en las ciudades les haya sido arrebatado con los personajes de la India María y Paisana Jacinta, quienes les ridiculizan y racializan. La posibilidad de reír estará, desde el momento en que aparecen estos personajes, atravesada por la colonialidad, no sólo del saber, del ver, también por la colonialidad del reír. Los personajes llevan a que las mujeres migrantes, provenientes de pueblos originarios, se rían de su propia situación en caso que se identifiquen con las figuras de la india y la paisana que les presentan las televisoras. Pero si pretenden desvincularse de esas figuras, recibirán una horda de ataques ante la imposibilidad de reír por sus críticas, como fue el caso de los ataques que recibieron las mujeres quechuas en Perú, cuando protestaron por la exhibición de la película *La paisana Jacinta. En busca de Wuasaberto* de Adolfo Aguilar estrenada en 2017.

Más relevantes ▾



Jose Manuel Villasante Pagán Porque no hacen plantones para sacar toda la basura que hay en la tv como esto es gerra y combate que solo embrutece a la sociedad.....

Me gusta · Responder · 47 sem



Chirapaq Si te referes por qué la Paisana Jacinta ya lo hemos respondido antes. Te invitamos a informarte <https://goo.gl/kEqvdF>

CHIRAPAQ.ORG.PE

¿Por qué Jacinta? | Chirapaq Español

Me gusta · Responder · 47 sem



Jose Manuel Villasante Pagán La.paisana jacinta NO representa a la mujer andina y a ninguna ...solo es sátira sabes q es eso????

Me gusta · Responder · 47 sem



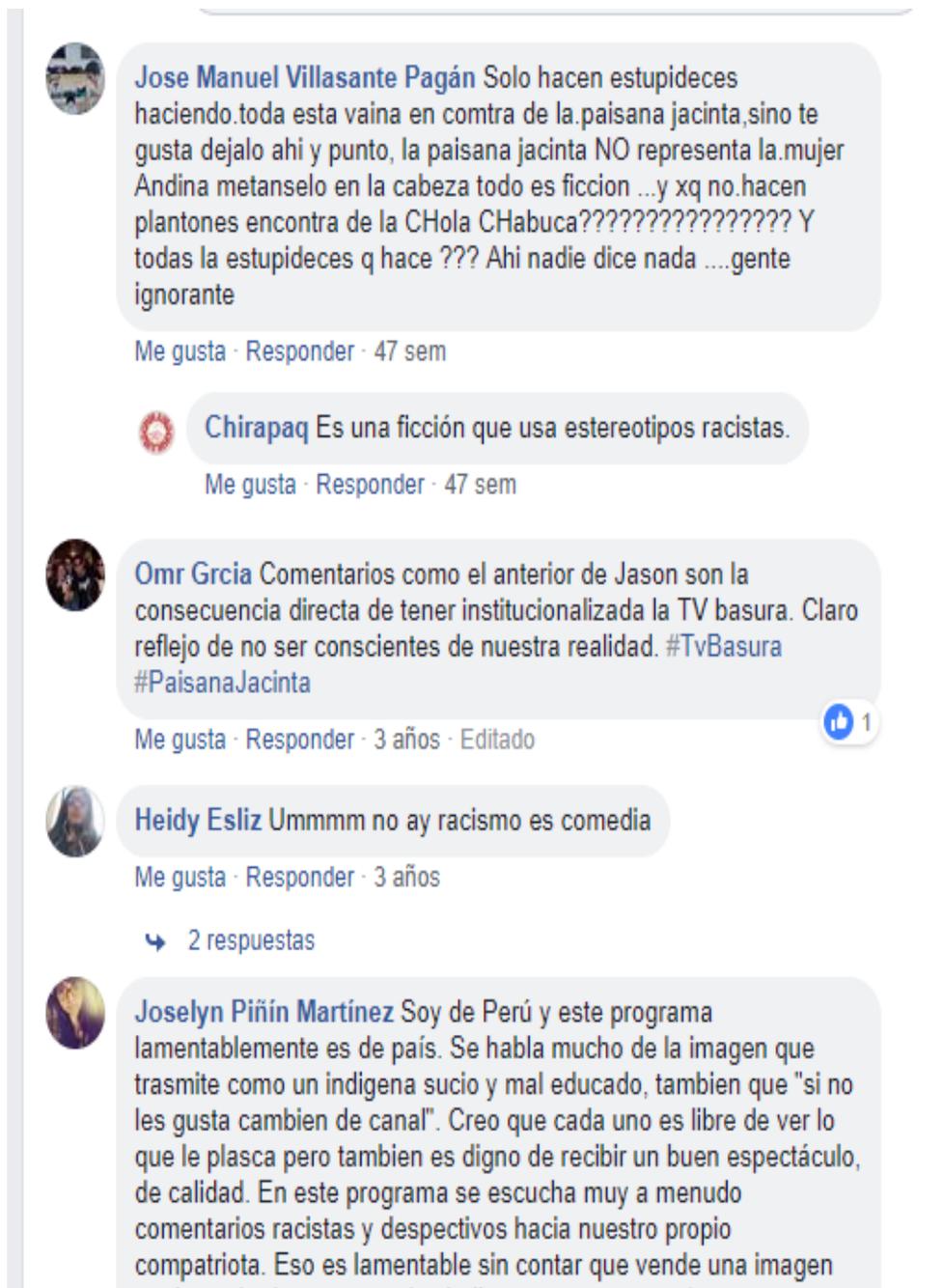
Chirapaq Es una "satira" que usa estereotipos racistas. Así de simple triste.

Me gusta · Responder · 47 sem



Escribe una respuesta...





Jose Manuel Villasante Pagán Solo hacen estupideces haciendo toda esta vaina en contra de la paisana jacinta, sino te gusta dejalo ahí y punto, la paisana jacinta NO representa a la mujer Andina metanselo en la cabeza todo es ficción ...y xq no hacen plantones en contra de la CHola CHabuca???????????????? Y todas las estupideces que hace ??? Ahí nadie dice nada ...gente ignorante

Me gusta · Responder · 47 sem

Chirapaq Es una ficción que usa estereotipos racistas.

Me gusta · Responder · 47 sem

Omr Grcia Comentarios como el anterior de Jason son la consecuencia directa de tener institucionalizada la TV basura. Claro reflejo de no ser conscientes de nuestra realidad. #TvBasura #PaisanaJacinta

Me gusta · Responder · 3 años · Editado 1

Heidy Esliz Ummmm no ay racismo es comedia

Me gusta · Responder · 3 años

↳ 2 respuestas

Joselyn Piñín Martínez Soy de Perú y este programa lamentablemente es de país. Se habla mucho de la imagen que transmite como un indígena sucio y mal educado, también que "si no les gusta cambien de canal". Creo que cada uno es libre de ver lo que le plasca pero también es digno de recibir un buen espectáculo, de calidad. En este programa se escucha muy a menudo comentarios racistas y despectivos hacia nuestro propio compatriota. Eso es lamentable sin contar que vende una imagen

Capturas de pantalla de la página de Facebook de la organización indígena Chirapaq a la que pertenece Tarcila Rivera Zea, dirigente quechua, quien encabezó la campaña #nosoyjacinta, manifestándose en contra del personaje, considerando que es un personaje

4.7 El humor como elemento deshumanizante.

Para Henri Bergson, la risa es meramente humana. A los pueblos indígenas en América Latina se les ha negado, en primera instancia, la humanidad. Y cuando las

órdenes monásticas llegaron a realizar la tarea de colonizar por medio de la religión, se encontraron con un problema grave para ellos: ¿cómo colonizar a aquellas almas que están en pecado? ¿la gente de la Nueva España tiene alma? Fue un debate filosófico que se dio, primeramente, entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, conocida como Controversia de Valladolid, la que se trató principalmente sobre la forma de colonizar la llamada Nueva España. Mientras de las Casas pugnó por el convencimiento, creyendo en que la conversión a la fe católica otorgaría alma a la gente colonizada, Ginés de Sepúlveda argumentaba que “los indígenas” tenían por naturaleza ser serviles y se habría de garantizar incluso con la fuerza su sumisión.

Este es el primer debate filosófico en América, dice Leopoldo Zea, saber si la gente de los pueblos es humana. Zea se hace una pregunta ¿quién define qué es la humanidad? Y él mismo se contesta: son los europeos, con el afán de mostrar su propia humanidad, y poniéndose como referencia directa, ya que tenían un arquetipo de lo que se consideraba lo humano y la imagen materializada de ello era Cristo. Cristo como representación de un dios, a quien todos hombres buscan. Ante tal referencia, los indígenas eran hombres porque, sin saberlo, se habían comportado como cristianos. Sin embargo, nuestra humanidad como indígenas no será plena: «La nueva filosofía en nombre del progreso, la civilización y hasta la Humanidad en abstracto negará si no la plena humanidad de los latinoamericanos, sí su plenitud» (Zea, 2012: 13). Por latinoamericanos, Zea está considerando tanto a la gente de los pueblos indígenas como a aquellas personas mestizas y/o pertenecientes a alguna casta, que serán «pueblos disminuidos en su humanidad por lo que tenían de indígenas» (Zea, 2012: 13).

Si la risa es una actividad meramente humana, no les pertenecerá a los pueblos indígenas y, en todo caso, al incluirlos en esa dinámica, será bajo su valor de uso, para hacer reír, para reírse de ellos, no para reír con ellos.

Para los teóricos de la risa analizados en el apartado anterior, entre ellos Luis Beltrán Almería y Georges Minois, entre las diversas teorías del humor, existe aquella que tiende a inferiorizar, aquella que tiene la figura del tonto como el que hace reír.

El elemento de la burla, de acuerdo con Almería, se usa en la modernidad. ¿De qué nos burlamos? O mejor dicho ¿de quiénes nos burlamos? Para Aníbal Quijano la jerarquía racial se conformó debido a que tenían que existir códigos que mostraran las diferencias entre conquistadores y conquistados, mismos que habrían de marcar la superioridad de unos y la inferioridad de otros. Las nuevas identidades conformadas a partir de la jerarquía racial fueron en lo básico: blancos, indios, negros y mestizos y a partir de ahí devino toda una taxonomía racializada. Los términos español, portugués, europeo, azteca o maya que hacían principalmente referencia al lugar de origen, fueron dando paso a identidades basadas en rasgos fenotípicos.

En este trabajo se considera que el humor es un elemento para lograrlo. Si seguimos la propuesta histórica de Almería respecto a los cambios que el humor ha tenido, agregándose el elemento moderno de la burla racializada, burlarse de la gente de los pueblos indígenas, de las mujeres indígenas migrantes, con programas, series de televisión, sketches y películas, se vuelve un elemento igualmente constitutivo de la modernidad.

Almería concluye su obra diciendo que la modernidad busca la igualdad y la libertad, valores que se logran por medio de la risa. Sin embargo, seguramente no diría lo mismo si él formara parte de los pueblos a los que tanto la Paisana Jacinta como la India María dicen representar. Con ello, podemos ver que el campo del humor es un campo que está en disputa, es un ámbito social que, al ser básico para la humanidad, se vincula necesariamente con lo político y, por tanto, con el poder.

4.8 Humor. Significantes de la María en México y la paisana en Perú.

El humor ha de tener una base contextual que le otorgue significado. Los personajes de la India María y la Paisana Jacinta basan su humor en una diversidad de situaciones. Si bien presentan momentos cómicos que pueden ser actuados por personas no necesariamente racializadas, el vestuario, la forma de hablar, el vocabulario, hacen que éstos deriven en un humor que pudiéramos considerar racista.

Volviendo a la primera película de la India María de 1972 *Tonta tonta pero no tanto*, de Fernando Cortés, podemos ver esta visión racializada:

El primer segmento se puede resumir así. María migra a la ciudad de México buscando mejorar su situación económica. Para ello, buscará a su prima, quien migró antes y le ha comentado los beneficios que conlleva trabajar en la ciudad. Cuando María llega a la capital baja del camión que la transportó y, a la salida de la central de autobuses, dos mujeres le dicen que ayudarán a cargar su costal y su caja, que son sus pertenencias, a lo que ella accede. En el acto, las mujeres roban la bolsa en la que María lleva el dinero y la dirección de la prima. Cuando María se da cuenta, cree que puede encontrarla preguntando a la gente que está en los alrededores si la conocen, emulando a

como se haría en su pueblo de origen. Una situación que puede ser trágica para una mujer indígena migrante, que sucede de forma frecuente, la convierte el director en una situación cómica, basándose en la ingenuidad de una migrante que no tiene conciencia de las dimensiones demográficas y físicas de una ciudad tan grande como lo es la Ciudad de México.



Mujer que engaña a María y le roba sus pertenencias. Minuto 6:36. María pregunta al policía por su prima Eufemia, creyendo que el policía la conoce. Minuto 8:48. Cortés, F (dir.) y De Fuentes, F. (prod.) 1972. Tonta tonta pero no tanto, cinta cinematográfica. América Films, México.

Las situaciones derivadas de la ingenuidad y el desconocimiento de María respecto a su entorno, han sido en buena medida percibida por el público como ignorancia, que si nos remitimos al origen etimológico de la palabra³⁴, María efectivamente ignora las formas de la ciudad. Sin embargo, la connotación cómica se le da al vincular su desconocimiento con la descontextualización, pues se vincula a la mujer migrante con la ignorancia de su entorno. Basándose en ello, se presentan actos como el que María pregunte por su prima a la gente que pasa cerca de ella, creyendo que la conocen. Aunado a esto, la forma exagerada de actuar de la actriz que representa a María, construye un discurso visual humorístico que naturaliza el que las mujeres

³⁴ La **ignorancia** (del verbo «ignorar», del **latín** *ignorare*, 'no saber'; derivado negativo de la raíz *gno* de (*g*)*noscere*, 'saber') es un concepto que indica falta de saber y/o conocimiento o experiencia.

indígenas migrantes desconocen las ciudades y, por tanto, no saben comportarse acorde a ellas. Estas situaciones, se vuelven un leitmotiv en las películas del personaje de la India María.

Las situaciones que presentó María Elena Velasco, actriz que interpretó el personaje, llegaron a afianzarse en el discurso hegemónico como la forma en que los indígenas se comportan. De acuerdo a un artículo de opinión firmado la periodista Berenice Bautista, publicado en el diario mexicano Excélsior, se asume que el acento que tiene María es el acento de los indígenas, sin detenerse a problematizar que existen diversos pueblos indígenas y, por tanto, diversos acentos.

«Sus bromas provocaban risa por su acento indígena, el cual no debería ser objeto de burla. Creo que las injusticias que enfrenta la India por ser India no deberían ocurrir y que la realidad de los indígenas es bastante más complicada que la que se escenificaba en estas películas» (Excélsior, 2015).

Descontextualizar situaciones, naturalizar la ignorancia a las personas migrantes, tiene como consecuencia importante la ridiculización de las llamadas “marías”, que en México son aquellas mujeres que migran de sus comunidades indígenas hacia la ciudad. El hijo de Velasco, quien fuera director de la mayor parte de sus películas, a propósito de la muerte de su madre afirmó que «el legado que dejó (La india María) fue que trabajó mucho y siempre se preocupó por hacer reír a su público, a pesar de que gran parte de la comedia es hacer el ridículo, pero ella lo aceptaba de muy buena gana todo para hacer reír» (Lipkies, 2015).

En este sentido, concuerdo con Carlos Monsiváis cuando afirma:

«La India María no es un producto de la observación de las migraciones y de las indias mazahuas. El personaje viene de antes, de la tradición del teatro frívolo que conseguía risas fáciles imitando el candor y la persecución afanosa del castellano de los indígenas vendedores de frutas» (Monsiváis. 1992:5).

Hacer reír es la intención del personaje, provocando que la gente que la mira se ría de ella, de los ridículos que hace por estar en situaciones completamente descontextualizadas, representando a las mujeres indígenas migrantes, tomando elementos de ropa de las mazahuas, aunque no las represente concretamente.

Capítulo 5. Experiencias de racismo en México y Perú derivadas de los personajes India María y Paisana Jacinta.

En este capítulo se presentarán las experiencias de racismo vividas por mujeres migrantes, que habitan las ciudades de Lima y México. Como eje transversal están ambos personajes: India María y Paisana Jacinta. La intención fue conocer la forma en que ambos personajes han impactado en su vida como mujeres indígenas migrantes. El tema sobre la belleza surgió de estas experiencias.

Contexto

Habitar en espacios socialmente controlados es una de las características contemporáneas de los Estados nación. Ciudades como Lima y México, destino de migrantes nacionales y con densidades poblacionales importantes, lleva a los gobiernos a mejorar los dispositivos disciplinarios con los que cuenta para lograr que éstas cambien para adaptarse a las normativas sociales y culturales de las ciudades que las reciben. Adaptarse o resistirse a ese control, es un proceso que está lleno de conflicto.

Hablar de resistencias implica hablar de poder. Para Foucault las sociedades modernas están organizadas en torno a la vigilancia del cuerpo y del alma, con dispositivos eficaces que organizan sociedades punitivas, vigilantes, que castigan a quienes no se amoldan a sus estándares de comportamiento y de imagen. La intención, además de castigar, es disciplinar, controlar aquellos cuerpos pensantes y sintientes:

«...esas medidas de seguridad de que se hace acompañar la pena, (interdicción de residencia, libertad vigilada, tutela penal, tratamiento médico obligatorio), y que no están destinadas a sancionar la infracción, sino a controlar al individuo, a neutralizar

su estado peligroso, a modificar sus disposiciones delictuosas, y a no cesar hasta obtener tal cambio» (Foucault, 2002: 20).

Foucault publicó el texto “Vigilar y Castigar” en 1975. En México, es durante esa década que se concretará el régimen represor de Luis Echeverría Álvarez, quien gana las elecciones en 1970. El antecedente inmediato en cuanto a represión y control, es el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

Se estaba viviendo la última etapa del período conocido como “milagro mexicano”, que se dio gracias a las políticas y medidas económicas implementadas durante el mandato de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Dicho milagro se basó en un modelo económico conocido como Desarrollo Estabilizador vigente de 1954 a 1973 que tuvo como principales ejes la no devaluación de la moneda mexicana con la finalidad de evitar la inflación y el proteccionismo. La estabilidad económica no coincidía con la estabilidad social. Fue durante este período que el régimen represor tuvo como principal objetivo controlar a quienes se movilizaban contra las políticas gubernamentales; la cárcel de Lecumberri tuvo entre sus paredes a Othón Salazar, líder de la disidencia magisterial; Demetrio Vallejo, líder ferrocarrilero, entre otros. El descontento surgía principalmente de gremios campesinos, quienes se vieron obligados a no aumentar el precio de sus productos con el argumento de priorizar la estabilidad económica y que no hubiera hambre en el país. Así, las movilizaciones sociales iban en aumento, al igual que las migraciones del campo hacia la ciudad.

De acuerdo con el escritor José Agustín, en los años cincuenta sucedieron en México diversos acontecimientos sociales importantes, entre los que destaca el que se otorgó el derecho al voto a las mujeres en diciembre de 1952 (Agustín, 2007: 132). Sin

embargo, las mujeres aún se enfrentaban «a un medio social que desalentaba e incluso reprimía a quienes pretendían ‘violentar las funciones tradicionales de los sexos’: las mujeres, a la iglesia, la cocina y los niños» (Agustín, 2007: 133). El racismo y el clasismo se incrementaban, la capital de México se convirtió en un lugar en el que coincidían personas de diferentes orígenes. El paternalismo se practicaba principalmente con las poblaciones indígenas:

«A principios de los años cincuenta el indio sólo era bueno para explotársele y para despojarle lo poco que tenía en beneficio, otra vez, de los agricultores privados. Naturalmente, este racismo (que abarcaba prácticamente todo el espectro de la sociedad) implicaba el peso específico del malinchismo (explorado intensamente, en esos momentos, por los estudios de “lo mexicano”), que también abarcaba todas las capas sociales y muy especialmente, en esos momentos, a la intelectualidad) y que se fomentaba indirectamente con las nociones de “industrialización” y “desarrollismo”, pues éstos abrían la puerta a la admiración acrítica e incluso devota de lo extranjero, especialmente del “hombre blanco y barbado”» (Agustín, 2007: 136).

Nociones como desarrollo, progreso, industrialización, se comenzaron a vincular con imágenes de personas concretas: las personas blancas estadounidenses. Así, México adoptó algunas formas de ser del país del norte:

«... la norteamericanización de las costumbres, caracterizada por las influencias transculturales de gran magnitud que aparecieron en el lenguaje, la comida, las formas de vestir y que permearon muchas de los aspectos de la vida cotidiana de los mexicanos; ... las creaciones y apropiaciones particulares que hicieron los

mexicanos de la cultura del consumo. Hacia 1950 el *american way of life* apareció como el símbolo de la modernización, como el estilo de vida que se vinculaba a las clases medias y altas y que se configuraba en gran medida por la capacidad de consumo» (Sosenski y López de León, 2015: 196).

Los discursos visuales en la capital del país se convirtieron en una plataforma para hacer propaganda de la estabilidad económica que permeaba el país. Para este momento, los enemigos del progreso de acuerdo con los gobiernos mexicano eran aquellas personas que no se integraban a la dinámica consumista, ya sea por su voluntad como las organizaciones obreras y campesinas o porque no poseían el capital necesario para hacerlo, como sucedió con gente que habitaba los márgenes de la ciudad. A la par que daban las condiciones para el desarrollo económico, las movilizaciones sociales eran cada vez más frecuentes:

«Como en otros momentos de la historia mexicana la modernización del medio de siglo XX llegó de arriba hacia abajo y tuvo altos costos sociales que se expresaron por ejemplo, en el éxodo campesino hacia las grandes ciudades y los Estados Unidos, o en el deterioro del salario real de los trabajadores y la consolidación del autoritarismo sindical. Por esta razón, la etapa del desarrollismo fue también un período de gran movilización social en la medida en que la sociedad se debatió entre las ofertas de progreso y modernización que provenían de las élites y la injusta distribución de resultados... la sociedad mexicana... lejos del conformismo o la pasividad... se enfrentó y resistió a la pretendida hegemonía del proyecto modernizador» (Servín, 2010: 82).

El contexto económico, político y social a mitad del siglo XX en México fue, entonces, de movilizaciones sociales, de descontento, de una profunda desigualdad que se cimentaría y difícilmente podría ser combatida acaso se quisiera. La necesidad de la población que vivía en las ciudades por pertenecer a los grupos sociales encumbrados, con características raciales blancas, llevó a rechazar a todo aquello que estuviera vinculado con el atraso, que iba desde la ideología, formas de hablar, de pensar, de actuar hasta personas que poseían rasgos raciales considerados campesinos o indígenas:

«Todo güerito de ojos claros (oh maravilla tener ojos verdes o, mejor aún, azules) era bien apreciado, así como se repudiaba a los prietos y aindiados. Si de plano eran indios, peor... en la colonia se discutía si los indios “tenían alma o no”, pero en el México independiente no les fue mejor. Ni la reforma juarista ni la revolución escaparon de aplastar a los grupos indígenas del país, y siempre se consideró que la esencia nacional era el mestizaje, por lo que los indios tenían que integrarse» (Agustín, 2007: 133).

Dicotomías como blanco/a-negro/a, indio/a-güerito/a, atraso-progreso, modernización/costumbre, surgieron de los discursos estatales, gubernamentales y se difundieron ampliamente con ayuda de la propaganda, tanto la oficial como la privada, el periódico, la radio, el cine, y se configuraron los llamados “enemigos del progreso” (Servín, 2010). Entre la gente considerada enemiga, figuró principalmente la población indígena y campesina. Esta forma de ver, concreta basada en códigos racistas, clasistas, sexistas, se cimentaría en la mirada cotidiana. Las migraciones del campo a la ciudad, se encontraron así con un territorio preparado para rechazar su imagen, en especial si ésta concordaba con la concepción social del atraso, como generalmente sucedía.

5.1 México. Experiencias

Miryam N. de 21 años tiene dos hijos, uno vive con su madre en Valle de Bravo, Estado de México, de donde es originaria. Ella, mujer mazahua, es vendedora de rebozos, huipiles, muñecas denominadas “marías” y bolsas entre otros productos. Las actividades las realiza en la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México (CDMX) ubicada en el Centro Histórico, espacio popularmente conocido como el Zócalo. Se ubica diariamente en la calle de Madero junto a su hijo pequeño de meses.

Anteriormente vendía en el primer cuadro, sin embargo, al no tener las ventas necesarias, decidió trasladarse a la calle en mención. Es importante destacar que, el Zócalo se divide territorialmente en cuadros, situación que impacta en las mujeres que usan el espacio para vender. El primer cuadro es el más importante, ya que allí se ubica el Palacio Nacional, que es sede del poder político del país. Durante la entrevista, Myriam decidió comentar que no se llama así, que su verdadero nombre es Marimar. Decidió cambiarlo debido a las burlas que recibía ya que la gente en la ciudad vinculaba el nombre con el personaje de la telenovela de Televisa del mismo nombre. El personaje en cuestión se trata de una mujer de la costa de México, a quien se le llamaba “costeñita” y usualmente vestía ropa muy corta y sucia. (Sheridan, 1994 *Marimar*: Televisa. Telenovela, México).

Myriam menciona que, durante su corta vida, ha migrado a diferentes partes del país ya que la situación de precariedad en la que vivía en su pueblo no le permitía solventar los gastos para sus hijos. Junto a su pareja, han conocido otras ciudades, siendo el comercio su principal medio de subsistencia: «hace un tiempo estábamos en Durango

también porque vendíamos películas, en la Sierra de Durango, nos regresamos por la violencia, se puso feo allá». (Marimar N. 27 de junio de 2018. Entrevista personal).

Al preguntarle si conoce a la India María, si ha vivido alguna situación similar a la que el personaje vive, comentó:

«En Durango teníamos un local, vendíamos películas, de la India María también se vendían mucho. Las películas me parecen chistosas, pero también tristes. A veces creo que sí es mazahua, pero a veces no, porque tiene la vestimenta, pero creo que en persona no lo es, porque en las películas hay personas que no lo son, porque hay películas en las que sacan gente que no es, porque, por ejemplo, la película que acaba de salir ella no está viva.

De las cosas que me parecen chistosas de ella es que por ejemplo en la última que comen los hongos locos – se refiere a la película *La Hija de Moctezuma*- (Lipkies, Iván. dir., Lipkies, Ivette, prod. 2014. *La hija de Moctezuma*. Film. Vlady Realizadores, México), pero como la tratan es que me da tristeza.

¿Si me han dicho India? Pues... pues casi no, en estos días ha habido gente que sí. Una señora que me dijo india y como yo lo digo, no me da pena que me digan india. Lo que diga la gente me sale sobrando, porque me da orgullo lo que era mi mamá, porque ella se vestía así en Toluca, en Puebla, en Michoacán, acá en México. Las señoras se enojan que estemos acá. En realidad, me llamo Marimar Leocadio Navor, no Myriam. De hecho, la mayoría me dice Mary. Hay señoras mayores, ya de sesenta, setenta, años y hay algunas jóvenes que también te dicen esa palabra, india, pero hay personas que te

dicen que no des barato, que lo des más caro, que son artesanías mexicanas, que des más caro» (Marimar N. 27 de junio de 2018. Entrevista personal).

Por su parte, la señora Eustolia Gertrudis Mañón, originaria de Toluca, Estado de México, trabaja con la señora Magdalena García Durán, concejala del Congreso Nacional Indígena (CNI).³⁵ La señora Mañón vende tostadas y tlacoyos. Se ubica frente a la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en el mercado llamado “El Aguilita”. Al mencionar al personaje de la India María hace referencia a la ficción, a los relatos contruidos sobre las mujeres indígenas migrantes:

«Sí he visto las películas de la India María, pero para mí eso es puro cuento, no es real porque son películas, si en realidad vieran lo que sufrimos, no nada más aquí, en otros lugares. Si a mí me dijeran que hiciera una película de esas, diría que sí, pero lo que realmente se vive, porque eso no es real. Esas son películas, todo para mí es ficticio, porque en realidad si vieran lo que se sufre, creo que no lo aguantarían» (Mañón, E. 29 de junio de 2018. Entrevista personal).

Para la entrevistada es importante que sean las propias mujeres mazahuas quienes hablen sobre su situación, que cuenten sus historias, porque el personaje se queda en la ficción, en la irrealidad. Por lo tanto, no está hablando de la violencia cotidiana que tienen que enfrentar. Desde la mirada de Eustolia, mujer mazahua, la India María no es quien dice ser.

«Acá hasta la misma gente nos agrade. Una vez estábamos con las compañeras gritando que vendemos tostadas y una señora se nos acercó y nos dijo “sabes qué,

³⁵ Esta figura se conformó durante la campaña de la candidata independiente María de Jesús Patricio (mujer nahua e integrante del CNI también conocida como Marichuy) durante las elecciones presidenciales de México en 2018.

cállate, porque yo vengo aquí para sentarme y no para estar escuchando los gritos, sabes qué regrésate a tu pueblo o renta un local”. También María Félix bien grosera con nosotras, nos ve y nos dice “pinches indias mugrosas a qué vienen aquí a obstruir el paso y a dejar pura pinche basura”. Pues le dije lástima señora, lástima de sus películas, la quería mucho y mire usted. Muerta de hambre, me dijo, y le dije más muerta de hambre está usted, porque usted no ha probado lo que en realidad es de aquí, yo prefiero comer mi papa asada, mi elote asado que comer esa comida llena de cucarachas» (Mañón, E. 29 de junio de 2018. Entrevista personal).

Cuando le pregunté si conoció a María Félix, comentó que fue en su niñez que tuvo la experiencia que narró, ya que desde pequeña acompañó a su madre a vender tostadas en el Centro Histórico y fue durante un evento oficial en Palacio Nacional que llegó la actriz y sucedió lo referido.

La defensa que hacen las mujeres de su lugar como mujeres indígenas migrantes, se hace evidente en la forma en que le contestan a María Félix. Posicionarse frente a quien las ha racializado les otorga dignidad, al gritarle que prefiere comer productos del campo a comida contaminada, le reafirma que sí, es diferente pero no por ello inferior.

Otra de las mujeres con quien compartí fue Feliciano Navor, mujer mazahua que ostenta el cargo de Jefa Suprema de Pueblos indígenas de Atizapán de Zaragoza. Se dedica al comercio desde hace 28 años y es originaria de Santo Domingo de Guzmán, Toluca. En la actualidad, además de dedicarse a la venta de verdura y de tejidos como huipiles, faldas, bolsas, está trabajando en conjunto con la marca de ropa interior *Vicky Form* en diseños con motivos mazahuas. Nos comparte su experiencia cuando llegó a vender a la CDMX:

«Llegué por la necesidad, por mis hijos. Yo sé que hay señoras que venden en la ciudad. Le dije a una señora que me lleve, y me dijo: “sí, cuando quieras”. Así llegué a la ciudad a vender. Cuando me ponía, haz de cuenta que me jalaban el hule y me tiraban todo, la misma gente de los tianguis, porque yo vendía barato, que no tenía derecho. Yo recuerdo que, cuando eso me pasaba, ya de regreso, cerraba los ojos y decía ya mañana será el día y hasta tenía pesadillas y decía: hay Feli ahora en dónde te vas a poner. Yo dejé de hablar mazahua cuando llegué a la ciudad porque dije que se iban a burlar de mí, que ya no me iban a apoyar, eso es lo que la gente pasa cuando llega a la ciudad» (Navor, F. 19 de julio de 2019. Entrevista personal).

El temor a la violencia y a las burlas es lo que ha llevado a algunas mujeres a dejar de hablar su idioma. Pareciera que la identidad étnica se vincula al lugar de origen, y si se sale de éste, hay que dejar de ser mazahua, triqui, nahua. Y, si se quiere seguir utilizando el traje regional, hay que aguantar burlas, violencia. La señora Feliciano Navor agrega:

«Cuando llegaba a las plazas me miraban... como que me veían hasta con asco, qué crees, que así lo sentí. Vi eso que ‘arrímate pa’ acá no me vayas a contagiar alguna enfermedad’, eso es algo que viví muy feo. Un tipo, él vendía mamey, agarra y me dice: ‘no te puedes poner aquí’, y le dije: ‘oiga estoy trabajando’ y me dice: ‘menos tu que no sé de dónde vienes, menos tú, no te puedes poner aquí’ y lloré y dije: ‘¿por qué yo no? Yo traigo verduras y usted vende otra cosa’. Y me dijo: ‘pinche vieja piojosa’» (Navor, F. 19 de julio de 2019. Entrevista personal).

Respecto al personaje de la India María, la señora Feliciano la considera mazahua pero no de la región a la que ella pertenece. Afirma que el personaje viste ropa de las

mujeres mazahuas originarias de la región de San Felipe del Progreso. En este punto, es apoyada por su hijo Gil Navor, quien durante la plática nos dijo:

«La vestimenta de la India María es de San Felipe del Progreso, Estado de México. La vestimenta es muy diferente a la que usan los movimientos mazahuas en Chihuahua y Guadalajara, y de la población en Los Ángeles, Nueva York. Son migrantes, son originarios del estado de México y Nueva York» (Navor, G. 19 de julio de 2019. Entrevista personal).

Mientras habla, su madre, la señora Feliciano Navor asiente y dice estar de acuerdo. Incluso ella viste ropa diferente a la que usan algunas mujeres mazahuas, lo que acentúa el hecho que los pueblos indígenas no son homogéneos.



Señora Feliciano Navor, portando el bastón de mando. Fotografía: Gil Navor, marzo 2015

Su apreciación del personaje India María es interesante ya que le reconoce la forma en que se defiende frente a las injusticias. Se identifica con ella en la defensa y dignificación del trabajo que realizan, en especial en la actividad con la que coinciden, el comercio:

«India María. Sí conozco a la India María, es un personaje muy famoso. Cuando ella viene a la ciudad se ve un personaje muy valiente, sale y vende. Se pone al tú por tú con los patronos. De alguna forma ella nos da el mensaje que el estar en la ciudad no es motivo de vergüenza, sólo que lo distorsionan otras personas, lo ven con motivo de burla, como para contar chistes, cuando te dicen que te pareces a la

India María lo toman como insulto, pero yo digo que no, que no hay motivo de vergüenza, ella trabaja con su vestimenta, ella es mazahua, de otro lugar, pero es mazahua, y está allí. Espero que no pase eso conmigo, que no me distorsionen y me vean de otra forma» (Navor, F. 19 de julio de 2019. Entrevista personal).

La dinámica social que viven las mujeres indígenas migrantes a quienes representa la India María es diversa. Como lo menciona la Jefa Suprema, incluso la vestimenta de un mismo pueblo es diferente. La mirada de la señora Feliciano Navor nos da cuenta que el personaje está representando sólo a una pequeña parte del pueblo mazahua, reafirmando así que la construcción de la *maría* como la mujer migrante mazahua se ha realizado desde una postura hegemónica. A quien creó al personaje no le interesó tener información para conocer que hay diversidad entre las mazahuas.

De las violencias menciona:

«Cuando empecé a vender en el lugar que compré en la plaza, una vecina de plaza, una señora que era mi vecina, me insultaba, me decía María hazte para allá, María quítate de aquí, ella ni sabía mi nombre porque yo no me llamo María. Un día llego y había ocupado mi lugar, y ese era mi lugar porque lógico a mí me había costado, ocupa mi lugar y llego con mis cosas y le digo si me das permiso porque voy a poner mis cosas y ella me dice “hay María llegaste tarde”, y le digo este lugar me corresponde y entonces ella con toda la libertad se sintió la señora que me da una bofetada hijoles, pues a esta María la respetas y que agarro el tubo de su puesto me la sueno, y es que ella todavía porque me estaba quitando mi lugar me estaba faltando al respeto. Yo estaba tan enojada que no sé cuántos tubazos le di, que ella se echó a correr. Porque eso es lo que somos, los pueblos indígenas aguantamos

pero cuando decimos ya estuvo, ya. Por ello nos dicen que somos tontos, pero no, nosotros tenemos educación. El hecho de ser María no quiere decir que no me vas a respetar. Imagínate, una María corriendo detrás con un tubo y ella gritando “quítenmela”. Y pues ya la gente me detiene y me dicen ya tranquilízate, y les digo que respete mi lugar, un lugar que es mío porque yo me lo gané, ella va con el delegado y le dice: “ella me pegó, me correteó con un tubo, estoy mala del corazón, yo no puedo estar haciendo corajes” y yo digo mala del corazón pero sí molesta a la gente. A partir de ese momento, ya me respetó. La gente a mi alrededor, que me estima, se reunieron y me dicen “qué bueno que la pusiste en su lugar” y me acompañaron seis personas a la oficina porque en la plaza no podemos pelear, y esas personas me defendieron y dijeron lo que vieron. Y es que yo no iba a poner la otra mejilla, por ello me fui corriendo tras de ella. Sí, porque ella era una señora tan agresiva, yo trataba de darle por su lado, decía esta señora está loca. Yo sólo le contestaba sí soy india y a mucha honra, soy María y a mucha honra. Allí sí metí los puños» (Navor, F. 19 de julio de 2019. Entrevista personal).

Entre las opiniones de las mujeres entrevistadas, está la de la señora Magdalena García Durán, quien tiene más trabajo sobre la identidad de las mujeres mazahuas. Comparte con Myriam y la señora Eustolia el vivir violencia de parte del Estado, quien, por medio de la fuerza pública, evita que ellas como vendedoras, realicen su trabajo.

«Los abuelos llegaron a la ciudad de México. Ellos como es la costumbre venden pan, flores, haba. Es la costumbre de la comunidad ganarse el pan trabajando. Llegaron a la ciudad, tomaron un lugar en la CDMX donde iban a poder vender sus productos. Pero fue un desprecio a los pueblos indígenas, porque no nos dejaban

trabajar, nos privan del trabajo, nos encarcelaban, nos golpeaban, nos cortaban las trenzas, nos tiraban la mercancía, a los hombres los agarraban y decían que eran padrotes de las marías, nosotras no sabíamos qué era padrote». (Magdalena García Durán, 8 de julio de 2018. Entrevista personal).



Señora Magdalena García Durán (de rojo) en compañía de sus amigas (triqui y mazahua) y amigo (triqui), posan en la Plaza la Aguililla, frente a la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Fotografía: Magdalena García Durán. Julio 2014.

Para ella que el personaje de la India María se haya difundido tanto, se vincula con un contexto histórico concreto.

«... en los años 70, 75, todas las mazahuas todas nos organizamos con nuestras |vestimentas para que nos dejara vender en la vía pública y lo que hizo ese gobierno que estaba, hizo una nave mayor en La Merced, arriba donde está el mercado, donde bordábamos, nos enseñaban a bordar que los puños, que las camisas. Pero ¿qué nos iban a enseñar si la comunidad sabe bordar? Y, entonces en mi caso no estuve de acuerdo,

dije ‘¿cómo me van a tener aquí bordando tantas horas y para lo que me pagan?’ Yo mejor me salgo a vender, en San Juan, la Alameda, el Zócalo. Yo mejor vendo, aunque me correteen, pero era lo mío. Pero era mi trabajo, varias nos salimos. Y ya después se dieron que las marías, porque a las mazahuas nos conocen como marías, creyeron que estábamos muertas, creyeron que ya no estábamos, porque el gobierno nos obligó a cambiarnos la vestimenta, pero allí seguíamos; y cuando menos se dieron cuenta, las mazahuas allí seguíamos, con nuestra vestimenta y ya los medios se enfocaron a nosotras. Entonces, el gobierno manda a un grupo de jóvenes a investigar a nuestro grupo, lo digo porque hay un libro que sacó una tal Lourdes algo así, mandó y eso también nos decían nuestros abuelos y nuestros papás, fueron a nuestra comunidad a investigar ¿por qué habíamos venido? Porque mucha gente decía que nos traía alguien y ese alguien nada más le pagábamos y vivía de nosotros y que también la comunidad lo quiere y nosotros lo queremos y coincidió con las autoridades de la comunidad que nosotros nos vinimos por nuestra propia voluntad. Preguntaron al azar a la gente en la CDMX y coincidió que vinimos por nuestra propia voluntad y para eso ponen a la India María que salió en la tele para desprestigiarnos, para decir que éramos tontas, éramos inútil, no pensábamos, gente no pensante, pero ellos se dieron cuenta que las mazahuas siempre trabajamos, que si no el elote, que si no la capa, que si no la blusa» (Magdalena García Durán, 7 de agosto de 2019. Entrevista personal).

El presidente de México durante la época a la que se refiere la señora Magdalena García, era Luis Echeverría Álvarez. Su mandato se caracterizó por ser una época en la

que la desaparición forzada de población campesina e indígena se realizó de forma continuada.³⁶

La señora Magdalena García, gracias a sus actividades como concejala del CNI tiene contacto constante con otros pueblos indígenas de México y de América Latina. Es reconocida en su comunidad.

Las miradas de las tres mujeres que son activistas y se reivindican como mazahuas, Eustolia Mañón, Feliciano Navor y Magdalena García Durán, nos introducen en el tema sobre el personaje de la India María y la forma en que ha impactado en sus vidas. Reconocerse en ella como lo hace la señora Navor o rechazar al personaje como lo hacen las señora Eustolia y Magdalena las posiciona críticamente del otro lado de la identidad hegemónica: ambas rechazan que al personaje se le presente como “tonta”, buscan alejarse de la concepción de la “india” como necesitada, ingenua, que hace reír.

Platicar con mujeres que no realizan activismo, nos ofrece un panorama diverso, como lo es lo que a continuación compartieron Griselda y Maribel Camargo.

Griselda Camargo, ama de casa y originaria de Mecapala, Estado de Hidalgo, de la zona de la Huasteca, migró hace más de 20 años. Actualmente tiene 43 años y vive en el Estado de México. Durante sus primeros años como migrante, vivió en un internado para niños pobres atendido por la congregación religiosa Hermanas del Sagrado Corazón de Jesús y de los Pobres, ubicado en San Jerónimo Lídice, en la Delegación Magdalena Contreras, de la CDMX. Sólo habla español. Las actividades domésticas, que fueron las

³⁶ Para el tema en mención, consultar “Echeverría, el gran culpable histórico” (Proceso, 1998 s/p).

que tenía a su cargo en la congregación, se realizaban desde una mirada de higienismo, tendiente a la blanquitud:

«Cuando migré llegué al internado y allí las monjas nos hicieron sentir diferentes, yo sabía que era diferente, pero ellas fueron las que me hicieron sentir diferente. Por ejemplo, para trapear, allá en el pueblo no había piso de cemento, era piso de tierra y nunca habíamos trapeado. La madre Trini, blanca de nariz respingada, nos pidió que trapeáramos, y pues no sabíamos así que enjabonamos el piso. Cuando ella se dio cuenta, nos gritó y nos dijo “¿pues de dónde vienen?”»
(Camargo, G.. 15 de agosto de 2019. Entrevista personal).

La forma “correcta” de comportarse es un proceso de blanqueamiento, proceso que a la vez implica despojo, porque para llegar a comportarte “como la gente” se tiene que dejar de ser quien se es, dejar de ser indígena. La señora Griselda Camargo agrega:

«Al estar en la CDMX tuvimos que cambiar muchas cosas, la forma de hablar, la forma de comer, la forma de comportarnos. Por ejemplo, la esposa de don Filiberto quien era el chofer del lugar, con su esposa originarios de Oaxaca, nunca nos dijo de qué lugar. Ellos, la madre Bertha, la superiora, los vio en la calle pidiendo dinero con su niña, a la madre le conmovió mucho y se los llevó, y les ofreció una casita a cambio de trabajo. Ya llevaban varios años y ellos fueron los que me dijeron a mí que cuando viera el metro le hiciera la parada y también me dijeron que cuando llegara me alejara y corriera en cuanto abrieran las puertas, y saltara ya que había un espacio entre el piso y el metro. La gente se me quedó viendo, no me dijeron nada, pero sí vi que eso no se hacía, porque la gente no lo hacía. Después don Fili me preguntó si lo hice y se moría de risa porque le dije que sí, lo hice. Nosotras tuvimos

que ir cambiando nuestras costumbres, porque ellas, las monjas, nos decían cómo debíamos actuar. Todos los días, antes de acostarnos, la madre Natalia nos revisaba la ropa de dormir, la cama. Todo debía estar limpio, nosotras, las muchachas, debíamos estar bañadas y debíamos mostrarle nuestra ropa sucia, con ello se aseguraba que realmente nos cambiábamos a diario» (Camargo, G., 15 de agosto de 2019. Entrevista personal).

La iglesia es un elemento que aparece con la experiencia de Griselda Camargo. La iglesia como un instrumento de colonización importante, que ha de dotar de humanidad a quienes no la poseen y no sólo con el sacramento del bautismo, también ha de ser con la llamada conquista espiritual y además con la conquista del cuerpo por medio de la higiene.

Respecto al personaje India María, nos dice:

«Una vez Inés, una chica del pueblo, me dijo: “ahorita caminaste igualito a la India María”. Yo nunca había visto sus películas. Iba caminando y me encontré con ella, con Inés y la esquivé, nahuillé” (esta palabra es utilizada en la región de la Huasteca para hacer referencia a mover la cadera y, por ende, las enaguas rápidamente, movimiento que es común en el personaje de la India María, quien lo exagera)» (Camargo, G., 15 de agosto de 2019. Entrevista personal).

Refiere no haber visto todas las películas de la India María, ya que la incomodan.

«En el pueblo vimos con Emilia (hermana) la película El Coyote Emplumado, porque la proyectaron en la escuela, en la primaria. Yo me reí, pero sentí feo. Pero a la vez dije “yo no soy igual, yo no me visto así, ella usa colores brillantes y

chillones”, por ejemplo, alguien dijo puedo ser india pero no uso esos colores que ni combinan. Mi ropa es distinta. La película la proyectaron en Culhuacán, pueblo colindante a Mecapala. Las películas de la India María me gustan porque aún cuando la tratan mal, ella les da sus lecciones. Me hace reír la forma en que lo hace» (Camargo, G., 15 de agosto de 2019. Entrevista personal).

Reconoce que el personaje la hace reír, pero se sabe distinta, y eso la aleja de ser considerada “India María”. Sus experiencias de racismo las ha vivido con su familia cercana, en especial con su marido, lo que llama la atención, ya que ésta configuraría la forma de violencia de género por motivos racistas.

«Mi marido es racista. A él no le gusta que me ponga mis blusas con florecitas. A Beto no le gusta, me dice que no me ponga esas cosas. Ellos también lo tienen muy marcado. Don David, mi suegro, por eso no me quiere, porque soy de pueblo. Cuando una vez discutí con Beto le dije, mira, yo soy tranquila, me aguanto. Me dijo que soy terca como una india y le dije sí, soy terca pero no te metas con una india, porque el orgullo de una india no lo conoces. Yo soy buena pero me vas a conocer de verdad de malas, enojada, porque allí saco mi orgullo y tengo dignidad. Porque además tengo cultura, y tú qué tienes, le puedo enseñar la iglesia, el pueblo. Y él, güero no está, nariz afilada tampoco tiene. Es alto, pero nada más. Yo sí soy india». (Camargo, G., 15 de agosto de 2019. Entrevista personal).

Maribel Camargo. Es ama de casa. Tiene dos hijas, está casada. Vive en la Ciudad de México. Originaria de la comunidad de Mecapala, Estado de Hidalgo. Es joven, tiene 30 años. El primer trabajo que tuvo fue como empleada doméstica, lugar del

que salió después de un mes. Posteriormente, trabajó en una fábrica, para salirse luego de dos meses debido a que se casó. Sólo habla español.

«Yo migré porque quería salir adelante. Y sí, he vivido varias situaciones de discriminación y es la familia de mi marido y él quien las hace. Por ejemplo, cuando nos casamos, el tío de Víctor no estaba de acuerdo porque soy de pueblo. Decía “ashh, es de Hidalgo, nooo”. Yo sé que no soy igual a las demás, tengo otras costumbres, tengo otra educación, por ejemplo. Víctor sí era muy racista, criticaba a los de pueblo, pero ahora ya cambió. Por ejemplo, hace unos días vio unas botas vaqueras y le gustaron. Es que nos ve como ignorante, como necia, a lo mejor sí hay gente que es necia, pero nos ven mal, que mira cómo se visten, a lo mejor unos paisanitos sí vienen y se quieren pintar el pelo de güero, pero ellos vienen con otra perspectiva, vienen a ganar dinero, vienen a hacer cosas». (Camargo, M., 27 de agosto de 2019. Entrevista personal).

Con Maribel la plática fue complicada, ya que tenía desconfianza cuando le mencioné que la grabaría. Ella esperaba una hoja con preguntas y allí las contestaría, así configuraba la entrevista. Debido a la cercanía que tenemos, hablamos sobre mis propias experiencias de racismo. Ella mencionó que conocía las cuestiones de discriminación pero no las de racismo, después de hablar durante un tiempo considerable, volvimos al tema de la India María.

«No, nunca me han dicho india. Víctor sólo cuando se enojaba, me decía eres de pueblo. Pero ahora ya no, ya lo pasé. Algunas compañeras o amigas y me dicen ‘ay tú eres de Hidalgo’, pero luego coincidimos en que somos de otros lugares, de Durango, de Toluca, de Cuernavaca. Por ejemplo, la de Durango dice cosas que son diferentes. Cuando a mí me quería herir mi suegra, yo le decía, al menos a mí me

educaron bien. Cuando Víctor se burlaba de la gente de pueblo yo le decía que yo era de pueblo, pero Víctor me decía: ay, pero tú no pareces de pueblo» (Camargo, M. 27 de agosto de 2019. Entrevista personal).

Para Maribel Camargo, lo que más importa es la imagen que ofreces al exterior. La ropa y el peinado son elementos importantes en la definición de la identidad, así como la forma de hablar, a pesar de hablar el mismo idioma que se habla en la mayor parte del país, el español. Hay diferencias en el acento, en el vocabulario.

«Es que mira, hay muchos chaparritos que se ponen sus plataformas y se pintan el pelo de amarillo y no, no va con ellos... lo que sí es que la gente de pueblo es muy confiada, por eso los chilangos se aprovechan de ellos. Yo creo que sí soy indígena, sí porque nuestras raíces son del pueblo, aunque realmente esas son costumbres de antes, y nosotras ya no tenemos eso, ya no las tenemos. Lo que sí, es que cuando recién llegué del pueblo me cuidaba mucho para hablar, porque la gente se daba cuenta que yo no era de aquí» (Camargo, M., 27 de agosto de 2019. Entrevista personal).

Maribel Camargo ha visto varias películas de la India María, dice que la hacen reír mucho, no recuerda los títulos pero sí algunas secuencias.

«De la India María me cae bien porque es bien noble, le regala comida a la gente que no tiene; me hace reír, en especial aquella película en la que la canción es corre, vuela, creo que la actriz estudió eso, pero creo que provoca que la misma gente se burle, por ejemplo, eso del metro a mí me pasó, no sé si te pasó a ti. Pero también entre ellos son racistas, por ejemplo, mi mamá quieras o no, es bien racista. Si tu vas

y te haces unas trenzas, te dice mira ya parece de Texcaco»³⁷ (Camargo, M., 27 de agosto de 2019. Entrevista personal).

Durante mucho tiempo, la gente de Texcaco tenía que atravesar el pueblo de Mecapala para poder llegar a la tienda comunitaria y adquirir lo necesario. Generalmente lo hacían en grupos grandes, con la finalidad de evitar agresiones. Las mujeres, vestían ropa corta de manta por el clima caluroso de la huasteca. Al pasar, algunas habitantes de Mecapala les gritaban “indias texcatecas”. El entorno en el que crecen las hermanas Camargo es marcadamente racista. La intención en todo momento era que no se les vinculara con las mujeres de Texcaco, con las “indias”. En la actualidad, la vestimenta ha cambiado, pero el discurso no, la gente de Texcaco sigue siendo calificada como “india”.

³⁷ Texcaco es una comunidad del municipio de Xochicoatlán, enclavada en la sierra del Estado de Hidalgo. Su población es principalmente nahua.



Vestimenta que usaban los hombres en la comunidad de Texcaco, Hidalgo. Imagen tomada de la red. Agosto 2019.

La secuencia a la que hace referencia Maribel Camargo es la que ocurre en la película *El que no corre vuela* (Cortés. 1982) cuando María ingresa al metro de la Ciudad de México y es arrastrada por la gente, que es demasiada.

Gil Navor, hijo de la señora Feliciano Navor, es licenciado en Lenguas Indígenas por la Universidad Intercultural del Estado de México. Actualmente, acompaña a su madre en las actividades que tiene como Jefa Suprema de Pueblos Indígenas de Atizapán de Zaragoza. Hace rap en mazahua.



Gil Navor en compañía de su madre, Feliciano Navor y de María Isabel Martínez. Agosto, 2019.

La experiencia de Gil Navor es importante porque nos muestra la otra cara de la migración, la forma en que los hombres la viven. La violencia en este caso, como él lo afirma, es frontal, se debe llegar a los golpes por ser diferentes. Los entornos de precariedad social, son frecuentados por grupos de hombres que en algunos casos son desplazados por conflictos sociales de sus lugares de origen, no salen por necesidad económica, con la situación de conflicto social que se vive actualmente en México, salen obligados de sus comunidades, por lo que se encuentran en situación de desplazamiento forzado y no de migración. En algunos casos, tienen la posibilidad de ingresar a la universidad y desde allí continúan resistiendo, como lo comparte Gil Navor

«Yo estudié en la Universidad Intercultural del Estado de México, se supone que es para los pueblos indígenas y no es cierto, porque mandan a los que saben hablar inglés a estudiar a otros países. Y por ello escribí una canción que se llama *Boleando zapatos* (Navor, 2018), y habla muy fuerte, sí soy indígena pero no el que tú quieres que sea, sino como el que yo quiero ser, no soy como tú me visualizas, en esa canción sueño con hoteles, con casas y mucha gente me dice debes ser humilde

y yo les digo que ya me cansé de ser humilde, que ya me cansé de ser lavacarros, de ser sirviente, de ser albañil. Acá a Atizapán llega mucha gente de Guerrero desplazada por el conflicto, llegaban dos o tres de la mañana sin tener en dónde dormir. Para eso debería estar la Comisión de Asuntos Indígenas y no para mediar». (Gil Navor, Agosto 2019. Entrevista personal).

De acuerdo con las historias, lo que se puede ver es que las mujeres que realizan activismo social y/o político se definen identitariamente con la pertenencia a un pueblo en concreto, en este caso, mazahua. En el caso de las mujeres que no lo hacen, se definen como indias o indígenas. Myriam N., al tener la necesidad de migrar y vivir en diferentes lugares de México, ha tenido contacto con mujeres pertenecientes a diversos pueblos. A pesar de afirmar que usa la ropa mazahua porque así se lo exigen para poder ejercer el comercio en vía pública del Centro Histórico, se reconoce como mazahua y se enorgullece de ello, a diferencia de las hermanas Camargo, quienes no mencionan los pueblos que habitan la región de la que son originarias: nahua, tepehua y teének.

Las experiencias de racismo han implicado haber sido violentadas sistemáticamente. Durante las charlas, invariablemente expresan el dolor y el enojo. Han llorado, pero también comparten formas de resistencia que les ha permitido continuar habitando un territorio en el que la gente lejos de reconocerse como sociedad heterogénea y diversa, practica el racismo de forma cotidiana. Desde la asimilación, la auto afirmación identitaria, el activismo político, las mujeres migrantes dan ejemplos de vida y de sabiduría.

5.2 Perú. Experiencias

En Perú la investigación en campo tuvo como objetivo conocer algunas de las razones por las que el personaje Paisana Jacinta provoca tensiones sociales. Hay quienes la defienden argumentando que no es la realidad. Se destaca que las mujeres indígenas que respondieron a las preguntas se mostraron indignadas por el personaje, no así las personas mestizas o blancas.

El personaje de la Paisana Jacinta tiene una gran audiencia. Entre las personas que la defienden hay quienes incluso la vinculan con personajes como Cantinflas y el Chavo del Ocho. Es importante ver desde qué lugares enuncian, como es el caso de Adolfo Aguilar, director de la película *La Paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto*. Como parte creativa del filme, defiende al personaje afirmando que se trata de una caricatura y, por tanto, no es real, por lo que no se le puede vincular con la representación de mujeres andinas:

«Si realmente comienzas a ver la serie, entiendes que la paisana es la viva, la que gana, la buena, la que siempre ayuda a todo el mundo. Es un personaje bastante positivo».³⁸

El activista Newton Mori, hombre quechua, integrante de la organización Chirapaq y encargado del programa Incidencia, Cultura y Política, menciona que lleva treinta años en el tema del racismo y el humor. Menciona que trabajó en plena dictadura de Fujimori en un suplemento de humor para un diario peruano al lado de Otoniel Díaz, editor de los programas de Jorge Benavides:

³⁸El Comercio. Cine. (6 de noviembre de 2017:1) Fuente <https://elcomercio.pe/luces/cine/adolfo-aguilar-entrevista-pelicula-paisana-jacinta-noticia-471584-noticia/?ref=ecr>

«En Perú nuestro humor se basa en las mariconadas, el sexo. Para el periódico nos preguntábamos cómo podíamos hacer otro tipo de humor que no apelara a lugares comunes... de cierta forma teníamos como equipo carta libre. Tratamos de hacer humor diferente, pero no nos salía. Debatíamos si la gente no lo entendía, si debíamos explicar. Nos peleábamos. Nunca pensé que hacer humor fuera tan complicado. Y tuvimos que hacer el humor que hacíamos, el poto,³⁹ maricones, mujeres, humor sexista y allí sí fluía. Yo mismo me encargaba de hacer los chistes rojos. Incluso me cuestionaba con algo para lo que no estábamos preparados. Incluso con el humor con los negros, hablas como hablan los negros y te da risa. El Negro Mama por ejemplo» (Mori N., 12 de Octubre de 2019. Entrevista personal).

Para Mori los personajes de JB están basados en códigos que ya están allí socialmente establecidos. No son una invención del actor ni de su editor:

«Me ha tocado trabajar en agencias de publicidad. El director nos decía que a nosotros nos pagan por vender y si nos ponemos a hacer pensar a la gente estamos perdiendo, tenemos que buscar las cosas con las que la gente enganche, allí entendí que nosotros teníamos que crear a partir de los códigos que maneja la gente y nuestros códigos son racistas, machistas, sexistas y es por ello que todo se desenvuelve con ese contexto. De que hay que cambiar hay que cambiarlo, pero el tema es cómo hacer que la población lo haga, en el caso de la mujer ya se está viendo, en el caso de Perú llevamos casi sesenta años. En los años setentas decirse feminista era una ofensa. Ahora eso ya ha cambiado» (Mori N., 12 de Octubre de 2019. Entrevista personal).

³⁹ Poto en Sudamérica significa nalgas, trasero. Así lo especificó Newton Mori. Entrevista personal 22 de octubre 2019.

La opinión de Newton Mori es importante debido a que el lugar desde el cual está hablando posee privilegio epistémico: es activista, parte de la izquierda peruana y al trabajar con el editor de los programas humorísticos de Jorge Benavides (JB) tuvo acceso directo a la forma en que se hace humor. Para él, la construcción del indígena como alguien extraño ha sido funcional al Estado peruano. Considera que la Paisana Jacinta ha sido una herramienta funcional para la integración de la población indígena:

«La Paisana Jacinta es una construcción que ha sido funcional al Estado peruano. El indígena construido como alguien extraño, como un ser que digamos desequilibra el entorno urbano, moderno, progresista, entonces allí sí cumple ese rol que no es manejado desde el Estado pero que termina siendo funcional a los intereses del Estado, que pretende integrar a los indígenas» (Mori N., 12 de octubre 2019. Entrevista personal).

Newton Mori concluye afirmando que JB se legitima con el gusto del público y por tanto no dejará de difundir al personaje. En un diálogo convocado por el Congreso en el que participó la señora Tarcila Rivera Zea, dirigente quechua de la organización Chirapaq al que asistió JB dijo lo siguiente:

«En determinado momento hará unos quince o poco más de años, Chirapaq llevó el caso de la Paisana Jacinta al Congreso y hubo una especie de diálogo para analizar este problema y allí sí fue JB, fue Tarcila y otras mujeres y le expresaron su inconformidad por el personaje; dijo que no era su intención, que era una representación, que no entendía por qué se agarraban de su personaje y ese es el discurso que ha manejado estos años, pero ya no se ha manifestado, quien habla es Otoniel como guionista. Pero de que la Paisana Jacinta es popular, es popular. Y eso

es lo que afianza y legitima a JB. Otoniel dice que el personaje es querido porque es identificable por la gente y los niños y que obviamente le da plata. Dice que con la primera función que hizo de la Paisana Jacinta se compró un carro cuatro por cuatro» (Mori N., 12 de octubre de 2019, entrevista personal).

Por su parte, la señora Dora Huacho, habitante de Lima, quien se hace cargo de una tienda, sustento familiar, da su opinión. Cuando me vio me preguntó si era de Huancayo⁴⁰, ya que mis rasgos físicos se le hicieron similares a la gente del Sur de Perú, de la Sierra. Durante el tiempo que permanecía abierta la tienda, la televisión estuvo encendida, por lo que su opinión es importante. Comentó que trabajó en Argentina y en Chile. En Argentina no vivió racismo, contrario a lo que vivió en Chile:

«En Chile la gente es racista, me gritaban india, negra. Y yo les decía sí soy negra, soy peruana pero con la cabeza bien arriba, negra con orgullo, mira tú eres blanco ¿qué de blanco eres? Mira le digo, yo no soy racista pero tú me estás ofendiendo y me tengo que defender. Mira, el papel higiénico de ¿qué color es? Blanco. Y con ese papel yo me limpio la cola, y con papel negro no me puedo limpiar la cola le digo. Al final se hizo mi amigo y me dice “me has dicho que con mi cara te puedes limpiar en el baño” y le contesté que con su cara no, que con toda su persona, porque te catalogas blanco, gringo ¿has visto algún papel negro en el baño? No hay» (Huacho, D., 13 de noviembre de 2019. Entrevista personal).

El posicionamiento de la señora Dora respecto a su origen es fuerte, se siente orgullosa de ser de la Sierra de Perú:

⁴⁰ Huancayo pertenece a la provincia de Junín, ubicada en el sur de Perú, en la llamada Sierra. Fuente <https://turismo.pe/ciudades/provincia/huancayo.htm>

«Yo no me ofendía por mi raza, ¿por qué me voy a ofender? Soy peruana, soy de la sierra, cuando volví a Lima me dijeron negra serrana vuélvete a tu pueblo. Yo les decía: en mi tierra mi vestido es caro, cuestan dos mil o tres mil soles, con veinte soles no te alcanza a ti para nada. Yo soy quechua huanca» (Huacho, D., 13 de noviembre de 2020. Entrevista personal).

La señora Dora está orgullosa de su apellido Huaro, porque es quechua y no tiene ascendencia española. Admira a Avelino Cáceres⁴¹ a quien considera un protector de la población quechua de Perú.

Cuando le pregunto su opinión respecto a la Paisana Jacinta dice:

«No me gusta la paisana esa. Eso de ñañaña así no hablamos en la sierra, así no caminamos. Cuando la veo me da repugnancia porque es algo repugnante, yo soy serrana y no voy a quejarme de lo que soy. Yo uso mi pollera y me voy a bailar, pero así como ella camina no pues no. Ella hace quedar mal a mi Perú querido ¿en qué parte de la sierra caminan como idiota? No hay nadie, la peor serrana, la peor quechua nadie camina así. Ella es una idiota. Yo soy serrana pero nunca he caminado así, no sé por qué permiten un programa así, eso es racismo ¿por qué crees que nos dicen esa serrana de mierda? Porque creen que somos así. A la gente le gusta es por las bobadas que hace. Yo no la veo» (Huacho, D., 13 de noviembre de 2020. Entrevista personal).

⁴¹ Andrés Avelino Cáceres fue un militar que participó en la Guerra del Pacífico con Chile. Fue presidente de Perú en dos ocasiones 1886-1890 y 1894-1894.

Es de destacar que Winnie Maza, hija de la señora Dora, afirma que sí le gusta la Paisana Jacinta e incluso con ella molesta a su mamá. Cuando pregunto su opinión al respecto, contesta:

«Mamá, es una comedia me dice mi hija. Sí hija, pero a mí me ofende le digo. Me ofende mucho. Al circo puedo ir capaz, pero así a ver su programa no» (Huacho, D., 13 de noviembre de 2020. Entrevista personal).

En algunos lugares de Perú no se cuenta con energía eléctrica, como es el caso de las colindantes a la provincia de Satipo, provincia que pertenece a Junín pero forma parte de la región selva. Durante la reunión preparatoria al Foro Social Panamazónico (FOSPA) realizado en la Universidad Nacional Intercultural de la Selva Central Juan Santos Atahualpa los días 17 y 18 de octubre de 2019, dos estudiantes dieron su opinión respecto a la Paisana Jacinta. Araceli Vilcherrez comenta:

«En mi casa sí tenemos luz y vemos televisión. Mi familia ve el programa porque yo no tengo tiempo. Me gustan los personajes de JB, son chistosos. La Paisana Jacinta hace como las mujeres de la Sierra. A mí no me enoja porque no es del Amazonas, si fuera de la selva creo que sí me enojaría» (Vilcherrez, A., 22 de octubre 2019. Entrevista personal).

En los comentarios de Araceli se puede ver concordancia con lo afirmado por Griselda Camargo, respecto a la no identificación con los personajes: les gusta porque no es una representación de las mujeres de los pueblos a los que pertenecen. Hacen crítica, pero no se identifican. Para Araceli se trata de mala publicidad:

«La Paisana Jacinta hace quedar mal a las personas que son de la Sierra, por su forma de hablar. Sí es parecida en su forma de hablar pero no hablan así. Sí es chistoso y la gente que no conocen creen que es así. Es mala publicidad de nosotras las indígenas. Un personaje así para que se identifique hay que exagerar. Cuando fui a Lima me trataron así, me dijeron haz esto, cocina esto. Yo soy de la selva pero no de la selva profunda. Y gente en Lima me veía como si viviera como en la selva profunda con mi canoa» (Vilcherrez, A., 17 de octubre de 2019. Entrevista personal).

María Pacaya agregó:

«Los que más discriminan son las personas que no ven sus realidades. Mi hermana tenía un novio de Lima, y ellos pensaban que vivíamos así, en el río, con las canoas, qué pensamiento tan racista; por ejemplo, Pucallpa de donde soy ha crecido mucho, pero la gente piensa que así vivimos» (Pacaya, M., 17 de octubre 2019. Entrevista personal).

El señor Jorge Quiroz, quien se dedica a manejar un taxi, afirma que sí le gusta el personaje de Jacinta y habla de la influencia de la televisión mexicana en Perú:

«Yo casi no tengo el tiempo de ver a la Paisana Jacinta, porque pasa en la noche. Me gusta mucho La Chilindrina, Don Ramón, el Chavo del Ocho. Desde que tengo uso de razón pe'. Desde que nací en el 71 a los cinco años ya era aficionado de El Chavo. Fui creciendo y me gustan las películas mexicanas. Esa con Sara García (Los Tres Huastecos). Cantinflas con el Bolero de Raquel, me hacía llorar, de chiquito la fui a ver al cine. México tiene mucho parecido a Perú, pero en México

valoran lo suyo, valoran su cultura. En Perú hay bastante envidia, lo que tiene el otro lo quieren tener. La Paisana Jacinta me gusta porque cuando salí a la Sierra me gustó mucho Ayacucho. Cada dos cuadras había iglesias. Hay bastante cultura religiosa. La paisana generaliza a la gente que nosotros decimos serranos, nosotros sí decimos de forma despectiva serrano. La gente que tiene plata quiere humillar a la que no tiene. Ellos toman como que se burlan, porque vienen de la sierra y acá les decimos el cholito, porque vienen todos inocentes y algunos vienen con bastante plata y la timan» (Quiroz, J., 20 de octubre de 2019. Entrevista personal).

En entrevista a Iván García, de ascendencia italiana, habitante de Barranca en Lima, zona burguesa, comenta respecto a la Paisana Jacinta:

«La Paisana Jacinta es negación a lo que uno es. Es una falta de respeto a quien es originario de este país. Pero ella sólo habla de lo que ya está allí, de lo que existe en Perú» (García, Iván, 26 de octubre de 2019. Entrevista personal).

La diferencia en cuanto a la conceptualización entre chola y paisana me es explicada por Daniel Quispe, académico de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Él hace una reflexión respecto a los términos cholo, mestizo, paisana. Afirma que el término cholo tiene diferentes acepciones.

«Cuando el término cholo es de cierta forma el mestizo pero andino, cuando es utilizado por lo del lugar mismo, cholo no es tan despectivo, pero cuando lo enuncian los de la Costa, varios actores de la clase media o alta, se convierte en despectivo, ya es el serrano, el ignorante, el sucio, el asqueroso, el despreciable, el dealer, en todo sentido. El término paisano es usado como mi amigo, mi compañero

de lugar, también se vuelve despectivo dependiendo de quién lo enuncie. Si yo soy ayacuchano y me encuentro con otro ayacuchano en otro lugar, digo es mi paisano, nos conocemos. Pero un enunciador de la Costa o de una clase alta paisano quiere decir un paisanito, es usado en un sentido despectivo, porque siempre hubo en ciertos lugares por ejemplo el gallego respecto al español, acá el limeño con el de callao se burla, por eso se sacan chistes. Decir es de Callao es algo despectivo, decir paisano es decir serrano, somos del Perú profundo pero que tiene menos valor, el término en ese contexto se hace despectivo. Hay que contextualizar para ver los grados de significación que tienen las palabras. Paisana Jacinta guarda ese sentido despectivo, menospreciador, pero hay que contextualizar» (Quispe, D., 26 de noviembre de 2019. Entrevista personal).

Agrega que su madre usa la pollera y el bromea con ella y le dice que es Paisana Jacinta. Dice que lo hace con amor, con cariño y su madre se molesta. En este punto, además del contexto, es importante tomar en cuenta las relaciones personales que pudieran existir para hacer uso de ese tipo de humor.

Melania Canales Poma, lideresa quechua e integrante de la Organización Nacional de Mujeres Indígenas y Amazónicas del Perú (ONAMIAP) menciona que

«la Paisana Jacinta violenta nuestro derecho a la autoidentificación, violenta y estigmatiza a las mujeres indígenas andinas, porque hace estigmatización que somos mujeres feas, despeinadas, cochinas, malvestidas, sin dientes, desordenadas o tontas, en ese sentido la Paisana Jacinta es peyorativo, influye porque la gente ve y mira y entonces piensa que las mujeres andinas somos así» (Canales P., 13 diciembre 2019. Entrevista personal).

La opinión de Melania Canales da cuenta de todo el trabajo que han realizado diversas organizaciones, principalmente de mujeres, en Perú para exigir la cancelación del programa. El nivel de politización permite tener una clara identidad con bases dignas, históricas, que lleva a mujeres como Melania a hacer crítica antirracista y saber que desde su propio lugar como mujer quechua, se están violentando derechos con la emisión de programas como el de la Paisana Jacinta.

«Frente a la Paisana Jacinta nos hemos pronunciado varias veces, hemos hecho campañas, hemos hecho marchas, hemos presentado cartas, una serie de cosas, en realidad, pero yo creo que las empresas tienen mucha fuerza, aun así han sacado una película, ya no solo una serie, hay mucha estigmatización, mucho racismo en la gente; muchas hermanas han tomado acciones, demandas inclusive, eso sigue su curso, pero aún así me parece que no es tan fácil sacar a ese personaje de los medios de comunicación. Y he visto que muchos niños se ríen, muchas personas se ríen mirando la Paisana Jacinta y eso también tiene que ver con el racismo y el endorracismo. El endorracismo que existe en las personas por eso tiene audiencia, ha fortalecido esa burla que pueda existir en ese personaje de esta manera burlándose de las hermanas que nos vestimos con las ropas originarias y la gente pasa burlándose, riéndose de nosotras, eso es lo que lamentablemente ha creado el personaje y les gusta porque la gente es racista» (Canales P., 13 diciembre 2019. Entrevista personal).

Para Melania Canales la difusión del personaje influye en la mirada de la gente, que fortalece su racismo imitando las actitudes que tienen los personajes que acompañan a Jacinta, que principalmente se basan en todo tipo de violencia.

5.3 Nociones de belleza.

Las jerarquías raciales presentadas por los personajes, tienen implicaciones estéticas:

«En el plano de las cualidades físicas, el juicio preferido toma fácilmente la forma de una apreciación estética: mi raza es bella, las otras son más o menos feas. En el espíritu, el juicio se refiere a cualidades, tanto intelectuales (unos son tontos, los otros inteligentes), como morales (unos son nobles, los otros bestias)» (Todorov, 2016:118).

La comparación entre María Nicolasa con las mujeres que la acompañan en las situaciones que vive, la ubican en el lugar de la mujer no bella. Es común que las co-estelares de María Elena Velasco fueran mujeres blancas que representan en varios de los filmes a las patronas.⁴² María Nicolasa se referirá comúnmente a estas mujeres como “patroncitas”.

⁴² El término patrona es usado cotidianamente en México y es contextual. En el tema de las empleadas domésticas (María será considerada como tal, aunque no ejerza el trabajo) la patrona será la persona para la que trabaja la empleada. Es importante ver que el término alude desde el conocimiento de la vida cotidiana, también a la virgen de Guadalupe a quien se considera protectora. Patrona será la empleadora y a la vez protectora.



Minuto 6:18 *Mujeres contrapuestas. La patrona, la sirvienta.* Velasco, María Elena (dir.) y Lipkies, I.; Glazer, A. (prod.). 1988. *Ni de aquí ni de allá*, cinta cinematográfica. Bladys Filmes/Televisine S. A de C. V, México.

En la película *Duro pero seguro* (Cortés, F. dir. y De Fuentes F. Hijo prod. 1978. *Duro pero seguro*. Cinta cinematográfica. Diana films y Estudios América. México) el tema de la belleza es tratado por la misma María, quien, comparándose con su amiga, una mujer de tez blanca y cabello castaño claro, se considera fea, sin hacer la afirmación explícita.

María habla con su amiga, Carmen sobre Armando, galán del estudio de televisión en el que Carmen trabaja como extra y María vende tacos.

María: ayyy pero yo a veces pienso que nunca que voy a llegar a casar, nooo, si hasta otras más bonitas se quedan, cuantimás yo.

Carmen: pero María.

María: ayyy si hasta virgüenza me da pensarlo, pero también los indios soñamos.

En el diálogo María habla de la posibilidad de tener pareja. Tanto a María como a Carmen (Maribel Fernández) les gusta el mismo hombre, Armando (Jorge Lavat). En la sinopsis María tiene la capacidad de otorgar suerte a toda persona que la golpee.

Además de la violencia que vive María Nicolasa.



Minuto 39:37 María habla con Carmen sobre la posibilidad de tener pareja. Cortés, F. (dir.) y De Fuentes F. Hijo (prod.) 1978. Duro pero seguro. Cinta cinematográfica. Diana films y Estudios América. México.

En la película *Ni Chana ni Juana* (Velasco, M. dir. y Matouk, A. prod. *Ni Chana ni Juana*. 1984. Cinta cinematográfica, Matouk Films S. A., México) María Elena Velasco interpreta dos personajes: Luciana y Juana-Emilia Falcón. La historia trata de la búsqueda que emprende Juana (María Elena Velasco) para encontrar a su mamá y su hermana, Luciana (Chana) quienes dejaron el pueblo para viajar a la capital del país, México, con el objetivo de trabajar, no llevaron a Juana con ellas debido a que estaba enferma de sarampión. Cuando el padre-tata muere, Juana migra a la capital y así desea poder encontrarlas, pero antes de morir, el padre de Juana le confiesa la verdad: Chana fue dada en adopción a una mujer española, cantante. Juana logra enterarse que a la mujer a la que llaman Pico de Oro, hija de la cantante española, es en realidad Chana a quien ahora conocen como Emilia Falcón.

Durante toda la película, el contraste entre Chana y Emilia es evidente. Ambas parecidas físicamente pero culturalmente distintas. Las jerarquías se establecen en la ocupación, la imagen, la vestimenta. Juana es migrante, debe vender en la vía pública para sostenerse económicamente y Emilia dejó de llamarse Chana, es cantante, es tratada con respeto y admiración. Juana es considerada no agraciada, mujer de la que se puede

hacer burla y Emilia (en realidad Chana) es presentada como una mujer que ha adquirido belleza gracias a los bienes materiales (blanquitud).



Minuto 1:22:30 Juana y Chana (Emilia Falcón) se encuentran. Velasco, M. (dir.) y Matouk, A. (prod.) Ni Chana ni Juana. 1984. Cinta cinematográfica, Matouk Films S. A., México.

Cuando se encuentran, se da el siguiente diálogo:

Minutos 1:22:33-1:26:07. Juana entra a la fuerza al camerino de Emilia. El asistente de Emilia, de nombre Michael, trata de impedirle el paso, pero no lo logra.

Emilia: ¡Michael! Saca de aquí a ésta mujer.

Juana: (levantándose la blusa) ¡Mira, yo tengo el mismo lunar! Yo soy tu hermana Juana, ¿on'ta mi mamá?

Emilia: ¿qué no has oído?

Madre de Emilia: llévatela Michael.

Emilia: madre ¿qué significa esto? ¿quién es esa mujer?

La madre de Emilia le explica que es adoptada y que, efectivamente, es hermana de Juana.

Emilia: ¡Eso no es verdad! ¡No puede ser verdad! Dime que no es cierto, que no estás inventando, yo no puedo ser hermana de ésta, de una india.

Emilia reclama a su madre.

Emilia: cómo te habréis reído cuando mis compañeros me decían qué raro que no te parezcas a tus padres, ellos son rubios, ¿a quién salisteis?



Minuto 1:31:33 Emilia Falcón se coloca el rebozo de María (Juana) por un breve momento mientras sufre por saber su origen. Velasco, M. (dir.) y Matouk, A. (prod.) Ni Chana ni Juana. 1984. Cinta cinematográfica, Matouk Films S. A., México.

Juana vuelve al camerino, a buscar el rebozo que olvidó. Se encuentra con la hija e hijo de Emilia, quienes preguntan quién es, asombrados por el parecido entre ambas. Y es Juana (María) quien se ubica en el lugar que le corresponde como mujer indígena:

Niño: madre ¿y quién es esta tía?

Juana (María): yo soy la tía (lo dice en voz baja dirigiéndose a Michael), el niño y la niña no la escuchan.

Niña: anda guapa dinos quién eres.

Emilia: os lo voy a decir.

Juana (María): ¡nooo! Mejor lo digo yo. Vine a pedir trabajo de sirvienta. Pero ahorita no necesitan muchacha. ¡Ahhh! Y también vine a pedir un retrato de la señora Emilia, pero ya me voy. Buena nochi (se aleja llorando).

Con la Paisana Jacinta suceden situaciones similares. En *La Paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto*, Jacinta es auxiliada por una mujer blanca, trabajadora de la comisaría, ya que el predio en el que se encuentra la casa de Jacinta está en proceso de despojo. De acuerdo con la trama, hay situaciones de corrupción que están realizando trabajadoras de la dependencia. Johana (Ximena Hoyos) quien es honesta, le ayuda en la búsqueda y la orienta respecto al despojo del que está siendo objeto. Johana será la cuidadora, quien tutela a Jacinta.



En la imagen se puede apreciar a Johana y a Jacinta juntas. Minuto 25:41. Aguilar, A. (dir.) y Ventura S. (prod.). 2017. La paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto, cinta cinematográfica. Big Bang Films. Perú.

En la cinta, Jacinta no recibe insultos por ser paisana, sin embargo, el lenguaje visual se mantiene. La comparación que hay entre ella y una mujer blanca, quien la protege del despojo, es evidente. Al igual que en las cintas de la India María, la Paisana Jacinta al inicio del filme aborda un avión junto a una mujer rubia, como se esperaría de una persona indígena de acuerdo con la mirada colonial racista, Jacinta muestra su total desconocimiento respecto a viajar en avión.

Minutos 8:36-9:31

Jacinta: disculpa ¿mi asiento, por favor?

Azafata: claro ¿me permite su boarding?

Jacinta: kiskiriski, no entiendo bording.

Azafata: (hablando muy despacio) si me permite su boarding.

Jacinta: ¡ah sí, sí! Sabe qué señorita, es que yo tejo a panito sí, a mí nunca me ha gustado el bordado porque mi ojo me lo quema, señorita.

Azafata: Señora me va a disculpar pero no la entiendo.

Jacinta: cómo no me estás pidiendo mi bordado, no tengo mi bordado aquí.

La azafata explica que le está solicitando el pase de abordar.



Jacinta junto a la azafata. Minuto 9:12. Aguilar, A. (dir.) y Ventura S. (prod.). 2017. La paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto, cinta cinematográfica. Big Bang Films. Perú.

En las secuencias presentada la situación tiene el mismo fondo: la mujer blanca es quien orienta a Jacinta, quien es una mujer que no sabe abordar un avión y difícilmente entiende el inglés. Es una clara alusión racista, ya que la consideran ignorante, aunque no haya diálogos en los que la califiquen como tal.

En cuanto a la belleza, la creación estética de Jacinta es grotesca. Sin dientes, con el cabello mal trenzado, haciendo black face, poniéndola junto a mujeres blancas, se hace inmediatamente la comparación a nivel códigos visuales. Jacinta para la mirada

derivada del régimen escópico blanco, en el que están inmersos los creadores del personaje y de la película, es una mujer fea a diferencia de las mujeres con las que interactúa, que serían bellas.

Francesca Gargallo Celentani, a propósito del maniqueísmo de la estética en la conformación de identidades afirma:

«Las categorías o “valores” estéticos están presentes en la casi totalidad de las percepciones culturales e individuales de qué es humano y de qué es bueno. El vínculo entre estos valores estéticos y las categorías éticas de comportamiento son evidentes e implican juicios de valor: lo bello y lo feo, pero también lo sombrío, terrible, fúnebre, oscuro, sucio, asqueroso, horrendo, terrorífico, grosero, torpe, vulgar, cursi, flojo, destemplado, esbelto, gracioso, fino, elegante, sublime, hermoso, armonioso, claro, guapo» (2017:3).

Auto-belleza.

Mónica Moreno, menciona que la conexión entre color de piel y belleza conforman regímenes de diferencia (Moreno, 2012: 3). Y esos regímenes de belleza serán reforzados por medio de la comparación.

Las personas con quienes compartí hablan sobre la belleza. La señora Feliciano Navor se considera bella:

«Cada uno tiene su belleza, la verdad. Todos en general, yo les digo cuando tenemos la reunión con diferentes lenguas, que todas somos guapas, los hombres son guapos. Nosotras mismas debemos darnos ese valor, por lo que somos, yo digo ¿por qué no? me veo al espejo y me digo Feli, mamacita qué bonita. Mis hijos se

ríen, a lo mejor la gente no me veía bonita y eso me lastimaba y yo decía creo que tienen razón que a lo mejor yo no soy para tener coche, no soy para ser patrona, no soy para tener una casa, yo estoy solo para trabajar como trabajo doméstico, es que yo soy indígena, yo vengo de un pueblo y eso no debería ser así. Nosotras a nuestra manera, tenemos nuestra belleza» (Navor, F. agosto 2018. Entrevista personal).

Griselda Camargo, opina refiriéndose a la India María:

«La India María es bonita, pero es raro, en las películas siempre ponen a su antagonista que es la bonita, la que se queda con el guapo, con el galán. No me gusta que siempre tiene que enseñar los calzones, la ridiculizan. Cuando en realidad es lo que más cuidas, no enseñar los calzones. En la película donde hace a la India María y otra hace a la hermana rica (*Ni Chana ni Juana*) en ella mi suegra dijo “ve la India María sí es bonita” cuando salió interpretando a la hermana rica. Las películas en sí no me gustan, me incomodan» (Camargo, G., 15 de agosto 2019. Entrevista personal).

Cuando le pregunto si se considera bonita, dice:

«Yo antes me consideraba bonita, cuando era joven. Cuando ya me pude arreglar, si no había para comer menos para arreglarse. Yo siempre me quería comprar un labial. La India María caracterizada no es bonita. ¿Por qué se pone muchas cosas?, no sé. Ella no es gordita, pero se pone muchas faldas y se ve más llenita. A mi hija le digo que puede ver a mis tíos, a mis abuelitos que son diferentes, que hablan diferente a nosotros, pero la gente no sabe que mi abuelito es una persona sabia, le digo que tal vez no tiene los conocimientos académicos que ella tiene y ella no tiene

ningún derecho a hacer comentarios sobre su forma de vestir o hablar, porque después no le van a hablar. Eso también le dije a mi marido, y sí da risa, porque por ejemplo mi tío Amando, sus palabras, mi tío Aristeo también. Yo me considero indígena. Porque nací en el pueblo, y todos somos indígenas allá en el ranchito, tengo mis facciones, se me nota, en la cara, en el cuerpo, en todo, hasta en mi forma de repente por ejemplo de cocinar. Tengo muchas cosas y quiero mucho a mi pueblo. A mí me gusta, siempre me ha gustado ser indígena, me gusta mi música siempre pongo mi música, huapangos. Antes hasta les pedía permiso a Beto y Rosy» (Camargo, G., 15 de agosto 2019. Entrevista personal).

Para Griselda el tema de la belleza la lleva inmediatamente a su entorno familiar. Su suegra, su hija, su esposo. La mirada se colectiviza sobre ella, sin embargo, no llega a expresar que es bonita, a diferencia de la afirmación de la señora Feliciano Navor, quien asegura que es bonita.

Capítulo 6. Espacios de resistencia.

El capítulo estará organizado en torno a dos ejes conceptuales: las llamadas resistencias y la auto-representación, y tienen como eje transversal los aportes a los estudios del racismo recopilados por Achille Mbembe. En cuanto a las ¿resistencias? a modo de interrogante, hago una genealogía de lo que son las formas en que las mujeres que pertenecen a pueblos indígenas disputan espacios de poder que han sido los que principalmente difunden contenidos referentes a los personajes India María y Paisana Jacinta. Es decir, la disputa se establece en los espacios específicos de la televisión y el cine. Discuto si dichos espacios representan resistencias hacia la hegemonía identitaria o si son espacios de confrontación.

Las organizaciones que tienen propuestas propias ante las representaciones de mujeres indígenas en los medios de comunicación que analizo en éste capítulo son Chirapaq de Perú, que ha hecho varios exhortos tanto nacionales como internacionales para que se cancele el programa “La Paisana Jacinta” por considerarlo un estereotipo racista de lo que son las mujeres andinas; y el Congreso Nacional Indígena (CNI) de México, concretamente el EZLN, organización que ha usado el arte y video como una forma de resistir, desde su aparición en la vida pública. Agrego las iniciativas en algunos espacios como la Feria Internacional de Cine de Morelia (FICM) en el que se realizaron actividades tendientes a la inclusión de mujeres indígenas cineastas a través de un foro llamado “Cineastas indígenas mexicanas”. Éste se dividió en dos partes, la primera “Representación e identidades: Lo indígena en el cine mexicano contemporáneo”, mientras la segunda fue “La perspectiva de género, equidad y paridad. La mirada de las mujeres indígenas”. Si bien la convocatoria fue hecha en el marco de una feria que

podría considerarse hegemónica, la incluyo porque se invitó a creadoras audiovisuales indígenas que están disputando el espacio de representación indígena, esa sí, hegemónica. Por último, incorporo un aporte de las mujeres indígenas reunidas en torno al Encuentro Continental de Mujeres Indígenas de las Américas (ECMIA) que se realizó en la Ciudad de México, el día 29 de febrero de 2020 y que tuvo como acontecimiento la muestra de cine “Nuestras vidas en imágenes”.

6.1 Las resistencias.

Los personajes India María y Paisana Jacinta son migrantes. Ambas mujeres (María es interpretada por una mestiza, Jacinta es interpretada por un mestizo,) tienen en común el haber migrado de pueblos ficticios: María de San Nicolás de los Burros, un supuesto lugar del estado de Puebla en México y Jacinta, de Chongomarca, lugar ficticio ubicado en alguna región de los andes del Perú.

Ambas, al llegar a las ciudades que habitarán, Ciudad de México y Lima respectivamente, se encuentran con un entorno hostil, violento, que las hace ver fuera de lugar. Las ciudades como paradigma de progreso, modernidad, cosmopolitismo no son para espacio territorio que puedan ellas habitar en su completa humanidad, con su historia, sus rasgos físicos, sus vestimentas. Para poder habitar la ciudad, tendrán que integrarse y asumir el comportamiento que se espera de ellas: sumisas, obedientes, están para servir y para divertir. La población receptora las ubica en esos lugares, en el lugar del no ser, de la no humanidad. Las violaciones sexuales para ambos personajes están latentes, aunque no se llegan a concretar en tanto personajes, lo que no sucede así con las migrantes reales. Sus condiciones como “sirvientas” o “gatas” (término popular en México para referirse a las empleadas domésticas) las llevan a espacios de

vulnerabilidad en los que, si se defienden, se les vuelve a ubicar en el ámbito de la animalidad: “te defiendes como fiera” dicen algunos diálogos de la India María. Las violaciones sexuales a las trabajadoras del hogar serán comunes. El cronista y escritor José Agustín lo explica así para la década de los cincuenta en México:

«En el hogar, las señoras de clase media al menos contaban con el alivio de las criadas (nadie entonces les habría llamado “empleadas domésticas”), que por lo general venían de algún pueblito cercano, trabajaban todo el día y buena parte de la noche, y apenas disfrutaban de la gran oportunidad de ver un poco de televisión al anochecer, después de ir por el pan y de enfrentar los asedios de los “cazagatas” que pretendían llevarlas, después de una sana bailada... a los guangos colchones de los hoteles de paso (si es que el hijo del patrón, o el patrón mismo, no las habían asaltado ya en el más conveniente pero ‘igualmente sórdido’ “cuarto de servicio” de las casas o departamentos de clase media...Las criadas constituían uno de los últimos escalones sociales y resentían el temible racismo que imperaba en México» (Agustín, op.cit: 133).

Varias de las mujeres indígenas que actualmente son lideresas migraron a la capital de sus países y trabajaron como empleadas domésticas. La resistencia ante el control, la representación racista de los medios de comunicación, no se queda solo en imágenes. Los términos del desplazamiento son igualmente disputados. La señora Magdalena García Durán asegura que, como mujer indígena perteneciente al pueblo mazahua, en realidad no migró:

«Mucha gente dice que nos migramos, pero para nosotros decimos que no migramos, sino que somos parte también porque somos mexicanos, simplemente

vamos a la ciudad de México para buscar una mejor vida para la subsistencia de nuestros hijos» (Desinformémonos, Video, 2018. Magdalena García Durán. Concejala mazahua. Minutos 1:03-1:26).

La resistencia hacia el pensamiento hegemónico que tiene implicaciones en las identidades se da en el ámbito conceptual. La señora Magdalena es una dirigente importante, su mirada ha sido influida por el contacto que ha tenido, gracias a su activismo con mujeres de distintos pueblos del mundo. Al ser concejala del Congreso Nacional Indígena como representante del pueblo mazahua, su opinión tiene una postura: la libre determinación de los pueblos, por lo que la autonomía es un eje de su activismo político y social. Durante la plática que sostuvimos, me pidió no grabar, aunque sí me permitió tomar notas de lo que hablamos. Preguntó mi origen y la razón por la que hago la investigación. Le informé que es gracias a una beca que puedo seguir con mi formación académica profesional y su opinión fue de rechazo hacia las becas que el Estado otorga: «te dan una beca, de poco dinero, y creen que ya les perteneces». «Donde hay poder, hay resistencia» nos dice Foucault (1968). Su vida está atravesada por la resistencia. Si bien ella no es creadora audiovisual como sí lo son algunas de las integrantes de Chirapaq, su postura sumamente crítica la ha llevado a rechazar cualquier cosa que provenga del Estado. La señora Durán es muy desconfiada, no cree en quienes hablan y no tienen praxis política. Resistir, dice, es seguir siendo tú misma, sin venderte. Ante la hidra capitalista (EZLN, 2017), como han llamado las comunidades zapatistas al gran poder del capital, el rechazo ha de ser total, afirma doña Magdalena.

«De los 14 o 15 años no quise regresar a la comunidad, me gustó vender. Allá en la ciudad de México, los abuelos nos dejaron o nos heredaron un espacio de un

pedazo de banqueta que yo digo, aunque sea banqueta no deja de ser nuestra madre tierra que ellos lo conquistaron para ganarse la vida trabajando, porque nadie nos dio eso, ellos llegaron vendiendo manzana, durazno, nueces, mandarina, pepitas, dulces. Y de eso yo vendí. En los años 70 creo que estaba Luis Echeverría, y él creo nos quería mandar para acá a la comunidad. Pues nos intimidó mucho porque decían que nos veíamos mal, que no podíamos estar en la Ciudad de México y que mejor nos regresaban» (Desinformémonos. Magdalena García Durán. Concejala mazahua. Minutos 1:26-2:38).

Las políticas gubernamentales tendientes a limpiar étnicamente la capital, a buscar “blanquearla”, no cambiaron. Con la llegada de Luis Echeverría Álvarez a la presidencia, de acuerdo con el testimonio de la señora Durán, se intentó que las mujeres que transitaban por el centro vendiendo, regresaran a sus lugares de origen. El proceso para lograrlo no fue pacífico. Fueron asediadas constantemente por la policía, les confiscaban sus productos, se las llevaban a las delegaciones bajo la acusación de “romper el orden público” (Entrevista a la señora Eustolia, 2018). Las películas de la India María son paradigma de este hecho, en ellas María es detenida, encarcelada, criminalizada, su intención de habitar la capital del país se ve truncado por la cantidad de experiencias violentas que vive. Me parecen importante las acusaciones de “guerrillera” que se hacen en los filmes cuyo fin es criminalizarla y la violencia sexual que vive el personaje, que se presentan como situaciones cómicas. Analizo dos de ellos: *Ok, Mr. Pancho* (Solares, 1981) y *El que no corre vuela* (Cortés. 1982).

En la película *Ok, Mr. Pancho* (Solares, 1981) María Nicolasa Cruz, sufre un intento de violación, secuencia que es presentada como cómica gracias a dos elementos

racializantes y discriminatorios: el perpetrador es un hombre con condición de acondroplasia y la víctima, es una mujer indígena.

Sinopsis

María vive con su tata en un pueblo, un día cae una avioneta, el piloto, que es un gringo, está mal herido. María lo cuida, lo cura y se enamora de él. Al percatarse de los sentimientos, Mr. Pancho la usa para que entregue un paquete a su madre que se encuentra enferma, en estados unidos, ya que él no puede viajar.

María realiza el viaje y en éste se encuentra con varias personas que abusan de ella. Hay una secuencia de violencia sexual, en la que el personaje masculino interpretado por René Ruiz “Tun Tun” actor de comedia, intenta violarla, María se defiende, el hombre la desnuda, María se queda en ropa interior que consiste en una especie de legging con corazones. Intento de hacer reír por medio de la violencia sexual.

María vive con su taita en el Rancho “El Cielo”, vede quesos en la feria del pueblo. Las personas que atienden, pretenden ser indígenas (imagen hegemónica): usan rebozos, faldas, huaraches, los hombres portan sombrero.

Personajes reiterativos: burro Filemón, padre de la iglesia, tata de María y el güerito, hombre de quien usualmente se enamora.

Hay un ave (perico) que constantemente le grita “María la de la pata fría”. La puesta en escena muestra una casa en un lugar que pudiera ser el sureste mexicano. Mister Pancho, es un contrabandista de diamantes. Éste, pide a María vaya por una bolsa que se encuentra al interior de la avioneta accidentada, ya que contiene medicamentos para su madre.

Un grupo de pistoleros lo busca. Aparece un chango, que será el compañero de María durante su viaje a Estados Unidos.



Imagen tomada de Velasco, M. y Martínez, G., (dirs.) y De Fuentes, F., (prod.) 1979. OK. Mr. Pancho. Televisine S.A de C. V., México. Minuto 20:15

María mueve las orejas ante el beso de mister Pancho. Mientras esto sucede, el burro que se encuentra en el exterior, comienza a rebuznar.



Imagen tomada de Velasco, M. y Martínez, G., (dirs.) y De Fuentes, F., (prod.) 1979. OK. Mr. Pancho. Televisine S.A de C. V., México. Minuto 23:17

Minuto 23:17

María y el amor. Mister Pancho le dice a María que está preparada para ser una buena esposa. Corazones alrededor de María. Canta. Es engañada y enganchada para transportar los diamantes de forma ilegal. Por amor, María lo hace.



Imagen tomada de Velasco. M. y Martínez, G., (dirs.) y De Fuentes, F., (prod.) 1979. OK. Mr. Pancho. Televisine S.A de C. V., México. Minuto 25:57

María es violentada.

Embajada de Estados Unidos. El guardia permite el paso a la gente, cuando llega María, se da el siguiente diálogo:

Puesta en escena. María carga una caja de huevo, un chango y un guajolote. Completamente incongruente, ya que no los necesita para viajar.

Guardia: quihúbole, a dónde vas paisana.

María: pos pa'dentro a pedir un permiso.

Guardia: por si no lo sabes, de aquí para adentro es territorio de los Estados Unidos.

María: ah caray, ¿a poco ya nos invadieron?

Guardia: (dirigiéndose al chango) ¿es tu hijo?

María: sólo que tu fueras el padre.

Guardia: ¿a poco te vas a ir de bracera a los Estados Unidos?

María: si tú te vas de hornilla nos vamos juntos.

Minuto 33. María habla con las personas encargadas de otorgar las visas, al no tener los requisitos necesarios, sale molesta y grita “pues no les vendo petróleo” y habla en algún idioma, que pretende ser indígena.

Cruce de frontera: María intenta cruzar de forma legal. Es detenida, le revisan las cosas y, al negarse a ser revisada completamente, comienza una persecución. (Tema repetitivo).



Imagen tomada de Velasco. M. y Martínez, G., (dirs.) y De Fuentes, F., (prod.) 1979. OK. Mr. Pancho. Televisine S.A de C. V., México. Minuto 30:30

Se le niega la visa a María, ya que no tiene recursos económicos como cuentas bancarias. María con ayuda de gente que conduce hacia el Norte, es llevada a la frontera con Estados Unidos, allí, es engañada por una mujer blanca, quien le promete cruzarla a cambio de dinero. María lo piensa, pero al recordar a Míster Pancho con su madre enferma, decide entregar el dinero, así como el guajolote. Cuando cree que ha cruzado, un hombre le dice que siguen en Tamaulipas.



Imagen tomada de Velasco. M. y Martínez, G., (dirs.) y De Fuentes, F., (prod.) 1979. OK. Mr. Pancho. Televisine S.A de C. V., México. Minuto 37:32

Criminalización a María. El presidente municipal se entera que en la casa de María hay un hombre que cayó del cielo, que tiene unas piedras y pretende hacer bombas con ellas.

Niño: en la casa de María hay un señor que se cayó de un avión, dice que va a hacer bombas y luego una guerra.

Presidente: Ah caramba, guerrilleros. (Toma el arma).

Niño: usted está servido.

Presidente: de forma administrativa, paz y bienestar social. Espérame afuerita, luego hablamos.



Imagen tomada de Velasco. M. y Martínez, G., (dirs.) y De Fuentes, F., (prod.) 1979. OK. Mr. Pancho. Televisine S.A de C. V., México. Minuto 39:02

Mientras tanto, María, junto con otros migrantes, intenta cruzar nuevamente, pero ahora, por el Río Bravo, de forma ilegal.

Secuencia 46:11-52:00 Intento de violación a María.

El agresor ayuda a María en su intento por cruzar a Estados Unidos. Durante el trayecto, agrede a María, le quita la ropa, le jala las trenzas, intenta besarla. Mientras sucede, nadie defiende a María. La secuencia es presentada acompañada por música alegre, en algunos momentos se hace uso de la cámara rápida y, casi para finalizar, el agresor se sube sobre la espalda de María y simula que la está fustigando, como si María fuera una yegua. La referencia a la animalidad de María más que a su humanidad, es recurrente.



Minuto 47:12

Minuto 48:14



Secuencia minuto 48:17 a Minuto 49:58

Imágenes tomadas de Velasco, M. y Martínez, G., (dirs.) y De Fuentes, F., (prod.) 1979. *OK. Mr. Pancho*. Televisine S.A de C. V., México.



Minuto 50:23. En este minuto es cuando el agresor sube sobre la espalda de María y la trata como un animal. Lo problemático de la secuencia, además de presentar un intento de violación que en sí es un delito, es que se pretende cómica.

En el filme *El que no corre, vuela* (Martínez, 1983) se habla de la migración de María, que de acuerdo con el discurso oral del personaje, se trata de un caso de despojo y en consecuencia, desplazamiento forzado.

Sinopsis: María viaja a la ciudad de México debido a que en su comunidad les despojaron las tierras y el hermano está desaparecido desde hace tres semanas. Ambos temas no son tratados de forma profunda, sin embargo, son el motivo por los que María se desplaza a la Ciudad de México. Busca la Central Campesina, ya que allí trabaja el diputado Lucas Turribiates, que en algún momento de su campaña le hizo promesas a la comunidad de la que es originaria María. La película inicia en la Central de Abastos de la Ciudad de México, con María descendiendo de un camión foráneo, porta la vestimenta que tradicionalmente usa, además, usa sombrero. En la segunda toma, están dos hombres sentados en el piso, visten ropa de manta, sombreros, huaraches, cantan una canción que concluye afirmando “nacé para servir no para ser servido” con lo que se reitera el lugar de las personas indígenas como sirvientes.

“Yo he nacido entre los pobres

y sufriendo yo he crecido

Nomás puras decepciones

en la vida he recibido

Yo nacé en humilde cuna

Y humildemente crecí

Las mieles de la fortuna

No se hicieron para mí

Yo nací para servir

Y no para ser servido” (Canción Nacido para sufrir. Cirilo Retana. 1981).



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 1:05



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 1:15

El primer diálogo que tiene María es con un hombre, que aparentemente está ebrio, la besa y le dice “ven acá mamacita linda” y, a la fuerza, la besa (minuto 2:00), en seguida, aparece otro hombre quien le dice “hay que buena está mi ahijadita por qué la habré bautizado, venga deme un besito” e igualmente, intenta besarla. María huye corriendo.



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 2:00



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 1:59.

Durante el recorrido de María hacia la Central Campesina, vive algunas situaciones, desde el caerse del camión, casi ser atropellada al cruzar las avenidas y ser arrollada por gente cuando intenta ingresar al Sistema de Transporte Colectivo Metro.



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 2:40



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 2:49



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 4:46

En el interior del metro, María se enfrenta a las aglomeraciones, así como a situaciones que padece debido a su baja estatura (minuto 5:46). En la secuencia, se presenta el acoso sexual que viven dos mujeres ciudadinas, una de ellas golpea al acosador (minuto 6:20).



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 5:46



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 6:20

María llega a la Central Campesina y se dirige a uno de los hombres que allí se encuentran:

María: “oiga señor, ¿Qué no es aquí la Central Campesina?”

El vocabulario de María se naturalizará como el que usarán las mujeres indígenas de forma cotidiana, como sucede con el uso del “señor, señora”.



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 8:35



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 11:18

En el minuto 11:18 el escolta del diputado Turrubiates agrade a María diciéndole “a dónde vas, india” cuando ella pretende entrar y la saca de lugar a empujones.

Al no ser recibida por el diputado, María camina por la ciudad, se encuentra con una mujer blanca, extranjera, con quien tropieza, María se disculpa diciendo “disculpe usted señora, es que como yo vengo de pueblo”, dos ladrones aprovechan para robar el bolso de la mujer y, ésta acusa a María, llama a los policías, quienes le preguntan qué pasa y sucede el siguiente diálogo, en el que se hace evidente el rechazo a las personas migrantes, en éste caso, de las mujeres migrantes que coincidan con la representación de María.

Mujer: ésta india mugrosa me robó la bolsa.

María: ay no es cierto señor, yo no le robé nada.

Mujer: se la llevaron sus compañeros, ahí traigo mi pasaporte y siete mil pesos.

María: no señor, verdá de diosito que yo acabo de llegar de mi pueblo, soy de San Pablo Cuatro Venados.

Mujer: nada más para eso vienen de su rancho, no debían dejarlas entrar al Distrito Federal.

Policía: vamos, a la delegación.

Dos policías detienen a María, quien, en el siguiente segmento, está ingresando a la cárcel.



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minutos 12:10 y 12:21

Además de mostrar el rechazo a la gente migrante, se muestra la dicotomía respecto a las mujeres: blanca/indígena, racional/irracional, pobre/pudiente, progreso/atraso, belleza/fealdad, ciudad/campo, derecho a la ciudad/extranjera en su propio país. La secuencia anterior nos está ofreciendo la mirada sobre el territorio. Quiénes sí tienen derecho a transitar por él, siendo un tipo específico de visitante: persona blanca y, quienes aun perteneciendo al mismo Estado-nación, no pueden hacerlo. Benedict Anderson (1993) menciona la importancia de imaginar que se

pertenece a una comunidad, que a su vez forma parte de un Estado-nación, sin embargo, a las personas indígenas, en especial a las migrantes, se les negó esa posibilidad de imaginarse como sujetos que pertenecen a un territorio. Se niega la pertenencia y ello se observa desde lo cotidiano, la dificultad para trasladarse de un lugar a otro, el no ser recibida en oficinas gubernamentales, las agresiones que se reciben en el trayecto. El discurso que muestra el personaje de María, indica que en los espacios como las ciudades, en este caso, la Ciudad de México no se es bienvenida, que ese espacio-territorio no les corresponde a personas que tienen identidades similares a las de María.

Continuando con el filme, cuando la ingresan al reclusorio, se da el siguiente diálogo:

Policía: qué es lo que traes ¿armas o hierba?

María: ¿hierba? Namás este chile.

Policía: ¿y aquí qué guardas? ¡Nada!, va pa' dentro.



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 13:20

María ingresa a la cárcel, allí, la líder “La Alacrana” les pide a sus compañeras que la revisen.

Alacrana: tú, india. Revísenla

Compañeras: sí Alacrana.

Alacrana: a ver qué trae aquí la folclórica.

Al no encontrar entre las pertenencias de María algo que consideren de valor, deciden bañarla ya que la consideran sucia.



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 14:12



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 15:26



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 15:30

El hecho de bañar a María indica que desde la mirada de la gente que realizó el filme, las mujeres indígenas necesitan bañarse para permanecer en algún lugar y convivir con gente blanco-mestiza, incluyendo la cárcel. Se considera a las mujeres indígenas sucias, por lo que se hace necesario higienizarlas, limpiarlas.

Cuando María está en la celda, su compañera le pregunta la razón por la que migró.

Compañera: ¿por qué viniste a la ciudad?

María: pos a ver al diputado de mi pueblo, es que cuando anduvo hable y hable para que votáranos por él, nos dijo que cuando algo se nos atorara, pos que lo buscáranos aquí en la capital. Es que nos robaron las tierras, y a mi hermano se lo llevaron hace tres semanas, a lo mejor lo mataron (María comienza a llorar)

Compañera: ¡ya no llores! Aquí todas tenemos problemas.

La compañera le comparte a María que a ella la encierran debido a que tenían necesidad económica, por lo que ella y su esposo le hacen un favor a una familia de Tepito, consistente en transportar un tráiler con mercancía ilegal proveniente de Estados Unidos; fue una trampa y al esposo lo asesinan y a ella la encierran en la cárcel. La familia de Tepito retiene a la hija e hijo de la compañera de María, los explotan haciéndoles pedir dinero en la calle, vender periódicos. La compañera de María le pide que, en caso de salir antes, cuide a sus hijos. Los problemas de María, que la llevan a

desplazarse a la Ciudad de México, quedan invisibilizados por el problema de la compañera. Lo que sucede a María, a su comunidad, a su hermano, no es importante, ya que no vuelve a mencionarse en el resto de la historia. Lo que importa mostrar en la película, es la situación que viven la hija e hijo de la compañera de María. Aspecto que retrata el actuar del Estado mexicano, que no resuelve los problemas de despojo y desplazamiento forzado de las comunidades indígenas.



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 17:16

Explotación laboral. Cuestión de clase

María llega a Tepito, busca a la señora que se encarga del hijo e hija de la ex compañera de celda, busca el puesto de la señora

María: oigasté señor, señor. Oiga asté, dónde está su señora de asté

Señor: para qué la quieres

María: es que le traigo una razón.

Señor: razón, ¿de quién?

María: Ah pos me dijeron que anda buscando sirvienta.

María se introduce en la vecindad, se encuentra a la señora, quien, en cuanto la ve, le dice:

Señora: ¿cómo supiste que andaba buscando una sirvienta?

María: ahh pos ya ve. ¿Cuánto me lo va a pagar?

Señora: tú trabaja y luego nos ponemos de acuerdo.

La señora en todo momento se dirige a María de forma despectiva, llamándola “floja, pachorruda, mugrosa” y le raciona la comida.

A la señora de Tepito la presentan como una mujer tramposa, aprovechada, físicamente obesa, que traspasa los límites de lo permitido al vender mercancía ilegal y tirar la basura en los terrenos baldíos, se despierta tarde y aparenta hacer ejercicio, se chupa el dedo mientras duerme, está influída por lo que dice la televisión ya que constantemente afirma “eso dicen en la tele”.

Se reitera la mirada que se tiene sobre las mujeres indígenas y el papel que prácticas coloniales las ubican en el lugar de sirvientas (Cumes, 2010).



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 22:26



Imagen captura de pantalla. Martínez Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. El que no corre, vuela, cinta cinematográfica, América Films, México Minuto 24:19

Hay una secuencia en la que llega la policía a Tepito a realizar decomiso de mercancía ilegal; la gente corre y algunas personas se resguardan en el interior del mercado, lugar en el que se da un enfrentamiento con fruta y verdura con los policías.

María está escondida, y por equivocación arroja una piedra de molcajete (tecolote) al policía. María se disculpa.

María: hay señor policía, le iba aventar un aguacati.

Policía uno: ¿no será grave?

Policía dos: ¿no se morirá tú? Fue un golpe contuso.

María: no, no fue un golpe con-tuso, fue con un tecoloti.

Policía uno (dirigiéndose a María): ¿tú encabezaste esto?

Policía dos: se me hace que ésta es guerrillera.

María: ahhh no, no soy de Guerrero, soy de la Sierra de Puebla.

Policía uno: de todos modos, quedas detenida.

Policía dos: acompáñanos.

María: pos hay los alcanzo (corre y logra escapar).

“Guerrillera”. Acusación hecha por un representante del Estado mexicano (policía) que para el año 1981, fecha en que se estrena la película tiende a criminalizar y a establecer vínculos con organizaciones como la Liga Comunista 23 de Septiembre, lo que no se trata solo de un chiste, de una película cómica como se presenta el filme, ya que de acuerdo con Laura Castellanos la represión, en la década de los setenta (antecedente inmediato a la realización de la película) también estará enfocada en familias:

«La represión policiaca centra entonces su blanco en la única organización que actúa visiblemente, la Liga Comunista 23 de Septiembre, así como en las familias de quienes son -o así lo suponen- guerrilleros. Por el solo hecho de ser familiares de militantes armados podían sufrir la tortura e incluso la muerte» (Castellanos, 2007:248).

Para Martha Casaús, utilizar apelativos como “guerrillero” en contextos racistas y racialistas, además de criminalizar, tiende a convertir a los grupos indígenas en amenaza pública a la que se debe que exterminar, que en el caso de Guatemala llevó a un genocidio:

«A mi juicio, esta estigmatización de los grupos étnicos, como subversivos y comunistas y que convierte a todos los indígenas de ese grupo en una amenaza pública, es una de las razones principales por las cuales se llevó a cabo la aniquilación de un grupo étnico como tal. Esta construcción histórica del prejuicio del indio, primero, como haragán, maleante, ladrón, después, en el siglo XIX, como raza inferior, degenerado e irredimible y cuando estalla el conflicto armado, se le añaden los tópicos de comunista, subversivo y guerrillero, es cuando “todos los indios” se convierten en una amenaza pública, la cual hay que exterminar» (Casaús, 2013:3)

Si bien María es una representación de las mujeres indígenas, ella está mencionando una problemática que han vivido pueblos indígenas completos, sin embargo, en el filme no importan las razones por las que María se encuentra en la capital del país mexicano, lo que la trama muestra es que una mujer como ella ha de habitar lugares en los que su presencia se naturaliza: como sirvienta en la cocina, limpiando, lavando; durmiendo en el piso entre periódicos y en especial, en la cárcel.

María logra escapar. La vida de María en casa de la familia de Tepito es precaria. Tanto ella como la niña y el niño duermen en periódicos, situación que María acepta y no cuestiona.



Imagen. Captura de pantalla. Minuto 32:47. La vida de María en casa de la familia de Tepito es precaria. Tanto ella como la niña y el niño duermen en periódicos, situación que María acepta y no cuestiona. *El que no corre, vuela* (Martínez, 1983)

María Nicolasa Cruz será el paradigma de la representación de las mujeres indígenas migrantes en México y en países de América Latina como Perú se consumen productos de la televisión mexicana. María Nicolasa es aquella mujer que sale de su pueblo desplazada por la violencia estructural, es quien busca llegar a Estados Unidos, es quien sufre acoso, es violada en el trayecto. Y las situaciones pretenden ser parte de la llamada “comedia blanca”, inocente. La misma referencia al color de la comedia presentada no es casual. Es, además, un doble discurso: se pretende moral, ya que el personaje no tiene pareja, no tiene hijos, está dedicada a su familia, a atender a su tata, a sus primas, a sus ahijadas y ahijados, en términos generales, su objetivo de vida es servir. Sin embargo, es sexualizada desde el momento en el que se cosifica su cuerpo como espacio sexual para el disfrute de quien decida, con violencia de por medio. La única sexualidad que se le permite al personaje de María, es la forzada por medio de la violación. Este es el contexto llevado al cine, a la televisión, emanado de la realidad, el que encuentran mujeres indígenas como la señora Magdalena García Durán y la señora Tarcila Rivera Zea.

No obstante el discurso estatal que criminaliza a las personas indígenas llamándolas “guerrilleras”, es importante destacar la influencia de estos movimientos en

la identidad, como es el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que influyó en la identidad y subjetividad de la señora Magdalena García Durán:

«Muchos creían que ya no existían los indígenas, pensaron que ya estábamos muertas, todos, pero cuando menos se dieron cuenta, floreció. Las mazahuas, las “marías” de las pepitas, de las manzanas, en los años 70, 75, floreció en la Ciudad de México. Cuando se hizo el levantamiento de Chiapas, que dieron todo, dieron su vida, muchas cosas. Pero gracias a ese levantamiento se volteó mucha gente a vernos y fueron obligadas a taparse el rostro y gracias a eso voltearon a ver tanto nacional como internacional. Gracias a eso como Magdalena he podido andar en la ciudad de México con mi vestimenta, porque yo ya me había cambiado, me habían transformado de otra forma para poder ir a las reuniones de mis hijos, de mis hijas, para que no fueran discriminadas. Creo que los zapatistas nos han enseñado la disciplina de escuchar, de entender, por ello dicen mandar obedeciendo porque el que manda es el pueblo... gracias a los zapatistas recupero mi identidad, recupero lo que soy. Porque me había hecho mi base, me hacía mis chinos, usaba zapatos de tacón, pero lo que yo traía por dentro nadie me lo podía arrebatar y eso fue lo que recuperé» (Desinformémonos, 2018. Magdalena García Durán, concejala mazahua. Video, minutos 2:41-4:39).

6.3. Resistencias colectivas.

Los pueblos indígenas, como lo afirma la señora Durán, tienen en el EZLN un hito de visibilidad, de respeto a sus identidades y en algunos casos, de reforzamiento y recuperación de ellas fuera del ámbito gubernamental. La organización ha realizado diversos festivales de arte, entre ellos el Festival de cine «Puy ta Cuxlejaltic» convocado

por el EZLN en octubre de 2018, realizado en el estado de Chiapas. Aquí se proyectó *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, que trata sobre la relación de una sirvienta indígena con sus patronos en una casa de clase media de la Ciudad de México.

«Este Primer Festival de Cine “*Puy Ta Cuxlejaltic*” (“Caracol de Nuestra Vida”) está ideado FUNDAMENTALMENTE para los pueblos originarios zapatistas, para su mirada y la mirada de las personas que trabajan en o en torno al cine ficción y el cine documental, que han sido invitadas» (Enlace Zapatista, 2018).

Resaltar la importancia de la audiencia, los pueblos originarios zapatistas, da cuenta de esa otra forma de ver imágenes en las que no es importante la ganancia monetaria. La economía visual en este entorno se transforma y pasa a estar al servicio ahora de la comunidad, las imágenes están para el uso de la organización. El EZLN se ha encargado de fomentar el uso de la tecnología en sus comunidades en favor de ellas mismas.

Los *tercios* son aquellas personas que se dedican a grabar tanto en audio como en video las actividades a las que convoca la organización. Se les llama así al ponerse en el lado contrario de los “medios” de comunicación. De acuerdo con la comandanta Myriam (palabras dichas durante el Segundo Encuentro Internacional de Mujeres que Luchan realizado en Chiapas en diciembre de 2019), si los “medios” no transmiten verazmente lo que sucede en cualquier lugar del país y del mundo, entonces ellas como parte del equipo de comunicación zapatista serían “tercios” ya que no están aún completas para llamarse “enteras”.

Las zapatistas tercios rompen con el estereotipo cosificado y racista que se ha impuesto a la gente de los pueblos indígenas, de ser retratada, fotografiada, grabada, filmada desde un punto de vista externo, que se ubica en el lugar del conocimiento único, que posee la legitimidad de hacer uso de la tecnología para sus necesidades individuales ya sea ganar un premio, obtener una beca y no para el bien común. Ellas son las que toman las cámaras, las grabadoras y realizan su trabajo desde su propio lugar como mujeres indígenas y lo ponen al servicio de la comunidad.



Imagen del Colectivo Transdisciplinario de Investigaciones Críticas (COTRIC) diciembre de 2019



Imagen del Colectivo Transdisciplinario de Investigaciones Críticas (COTRIC) diciembre de 2019.



Magdalena García Durán, en el Encuentro de Mujeres del Valle de México, julio 2018. Fotografía: Ma. Luisa Camargo.

6.4 Creadoras audiovisuales.

Uno de los antecedentes en cuanto a la creación audiovisual en el que haya participado una mujer indígena, se encuentra en el documental *Leaw amangoch tinden nop ikoods* (Palafox, Teófila (dir.), Instituto Nacional Indigenista (prod.), 1987, La vida de una familia ikood, cinta cinematográfica. CDI México) dirigido por la maestra del tejido Teófila Palafox. De acuerdo con la red de cine y medios comunitarios:

«...originaria de la comunidad *Ikood*, es experta tejedora, partera y cineasta. Comenzó su carrera en el *Primer Taller de Cine Indígena de San Mateo del Mar, Oaxaca*. A raíz de éste, realiza su primer documental *La vida de una familia Ikood* (1987), en el que retrata la vida cotidiana de su localidad. Posteriormente realizó

Las ollas de San Marcos (1992). El trabajo de Palafox se ha presentado en varios festivales, incluyendo el Festival Internacional du Films d'Amiens y el Native American Film and Video Festival» (Cine y medios comunitarios. Entrevista 2012).



TEÓFILA PALAFOX, fotografía de Alberto Becerril, 1986, San Mateo del Mar, Oaxaca. Archivo Fototeca Nacho López, CDI.

El documental, como se señaló, lo realizó luego de participar en el taller de cine indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca, lugar en el que habita el pueblo ikood (huave), actividad que les permitió a las asistentes adquirir:

«...la primera experiencia de usar un equipo moderno. Porque nosotras somos mujeres tejedoras y hacemos imágenes sobre un textil: la pieza textil. Pero, es una expresión limitada. Todo arte tiene... que dar vida, imagen y vida. Entonces como artesanos siempre queremos expresar algo. Ellos [el equipo del INI] nos enseñaron a hacer historias. Las historias deben tener un... [principio] y un final. Sí me acuerdo que hicimos varios ejercicios de historia y, después... como la cámara fue alquilada, no pudimos practicar más. Pero sí sabemos que es una forma más rápida para adquirir imagen y sonido. Y, pues, nos quedó buen recuerdo porque... estaba todavía... ese tipo de comunicación. Todavía no estaba actualizada, no estaba todavía. La gente sí se impresiona pero al mismo tiempo cree que... al obtener las

imágenes, es un negocio que se puede hacer. Posiblemente los que se dedican a eso. Pero como nosotros no nos dedicamos a eso, fue un documental nada más. Un trabajo... un testimonio» (Cine y medios comunitarios, 2012).



Teófila Palafox. Imágenes de la Feria Maestros del Arte, 2017.

Entre las creadoras audiovisuales que recientemente han exhibido su trabajo, encontramos a Magda Cacari, originaria de Michoacán, quien se autodefine como creadora audiovisual. Es “P’urhépecha, egresada de la licenciatura en Lengua y Comunicación Intercultural y de la maestría en Guion y Dirección de Cine del Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas de Michoacán (IMICH). Becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Tiene experiencia en dirección de cine indígena (FICM, 2019). Es guionista y directora de *Kárapani Tsínharhini* (Despertar volando, 2018). La historia trata de «un hombre indígena que tras la muerte de su esposa necesita encontrar un metate que resolverá simbólicamente el matrimonio de su hija y la culpa de él por la muerte de su esposa. El tema de la historia aborda el problema de la equidad de género en las comunidades indígenas» (FICM, 2019).



Magda Cacari. Realizadora y cineasta. Imagen CEINDI A. C. Noviembre 2019.

Respecto a la representación que se ha hecho de las mujeres en medios de comunicación, en especial en el cine y televisión, a pesar de no mencionar al personaje India María, Cacari sí hace una crítica hacia el estereotipo como sirvienta que se hace de las mujeres:

«El cine no nos ha representado, en lo más mínimo no nos representa. Creo que ha jugado con estereotipos tontos, poniendo a los indígenas en papeles tontos de que nos humillan, de que las mujeres como menciona Ángeles, no voy a mencionar directamente la película, pero ha sido vanagloriada diciendo que las indígenas estamos llegando lejos, creo que sí, lo estamos haciendo por méritos propios, pero no nada más tomando el papel en una película como sirvienta, no hemos visto indígenas como maestros, como cineastas tomando otros papeles entonces digo que el cine hasta ahorita, yo como indígena no me siento representada, creo que podemos llegar más allá, anhelamos y creo que nos merecemos más respeto, tampoco han hecho un buen papel, han tratado de homogeneizar al mundo indígena pero no, somos indígenas y somos diferentes tipos de indígenas, cada una tiene distintas perspectivas. Nosotras como cineastas es la tarea que nos toca, venimos de dentro y vivimos los problemas, sabemos cuáles son nuestras necesidades. Eso nos toca, llevarlo a escenarios tan legítimos, tan importantes como son los medios de comunicación y apropiarnos del cine, hacer esta representación del indígena como como mejor se pueda y ¿cómo es que mejor se pueda? Pues somos indígenas, sabemos que estamos dentro de la comunidad, cuando nos vestimos sabemos que no es ir a la tienda y comprar la ropa, sabemos que hay un significado detrás, obviamente que al hacer un bordado hay un significado que le dedicamos tiempo le dedicamos dinero» (Cacari, FICM. 2019).

Ángeles Cruz es indígena ñuu savi de Oaxaca. Además de actriz, se considera creadora audiovisual, no sólo cineasta.

La crítica que hace al cine en general es por la forma en que se ha representado a las mujeres indígenas, no sólo en el ámbito nacional. Afirma que se les representa de forma inculta:

«Que no sabe nada y que se puede dedicar sólo a ciertos tipos de trabajo, a nivel de pantalla, olvídate que existamos como realizadoras simplemente como imagen de la mujer indígena ha sido una representación bastante racista. En este país de una gran diversidad de pueblos indígenas, de grandes visiones y cosmovisiones, se nos ha representado de ésta manera. Justo por ese motivo es que tomamos las cámaras y tomamos el control de nuestras historias, para representarnos a nosotras mismas y dejar de recibir esa representación que se nos ha dado. Es muy difícil el racismo que existe, cotidiano y fuera del cine, digamos en la vida diaria. Hablo de mí y fue muy complicado salir de mi pueblo y que me detuvieran y que me bajaran del autobús y que me pidieran que cantara el Himno Nacional. O que en un restaurante me dijeran si tenía el suficiente dinero para pagar o cosas que van mermando tu seguridad como persona, como ser humano, como mujer, como indígena, y poco a poco vas construyendo un caparazón tremendo de quién eres tú y la inseguridad que te crea eso» (Cruz, 2019).

Las experiencias compartidas por Ángeles Cruz dan cuenta del racismo que se vive en México; desde la cotidianidad como es viajar por el territorio, sanear las necesidades más básicas como comer, se está en el peligro de ser violentada, de ser agredida. Que se pida a cualquier persona bajar del transporte para demostrar su nacionalidad, va en contra de sus derechos humanos fundamentales. Que se cuestione si posee lo necesario para alimentarse en algún lugar determinado, atenta contra a los

derechos a tener una vida digna. Ambos derechos, forman parte de la Constitución Mexicana y de algunos instrumentos internacionales ratificados por el Estado. El discurso sobre la raza es así un dispositivo de poder que ha emanado de poderes fácticos como lo son el cine y la televisión, como creadores de imágenes con significantes raciales concretos. La forma en que las personas indígenas viven diversas agresiones debidas a su identidad, llevan, dice Cruza a crear un caparazón que a la vez implica inseguridad, negación, vergüenza sobre la propia identidad. La vida de las personas racializadas no les pertenece, en cualquier momento su existencia será cuestionada. Para Mbembe, hablando de la población negra, es claro:

«... este sustantivo (*negro*) marcó una serie de experiencias históricas desgarradoras, la realidad de una vida vacía y la pesadilla, para millones de personas atrapadas en las redes de la dominación de raza, de *ver funcionar sus cuerpos y su pensamiento desde fuera; de haber sido transformadas en espectadoras de algo que era y no era su propia existencia*» (Mbembe, 2016:33) (las cursivas son mías).

Resalto lo dicho por Mbembe ya que lo mismo sucede con las mujeres indígenas, de quienes se espera actúen como la sociedad hegemónica ha aprendido deben hacerlo gracias a programas de televisión, películas, y personajes como lo es la India María y la Paisana Jacinta. Habitar un cuerpo que tiene características similares a los personajes las convierte inmediatamente en una “maría” sin historia, sin personalidad, sin deseos, sin subjetividad, y se espera que actúe en consecuencia. Ser espectadoras de algo que era y no era su propia existencia. Frente a este existir desde un lugar con el que no concuerda, Ángeles Cruz tiene diferentes herramientas, entre ellas la mirada colectiva, la comunidad para crear historias y reafirmar su identidad indígena desde lugares dignos:

«Mi experiencia en el cine ha sido más como una identidad comunitaria y de sentirme protegida en ese ambiente al tratar de contar yo mis propias historias, eso modifica tu cerebro y eso modifica tu estar en el mundo, es decir, quiero contar mis historias desde mi punto de vista, desde mi cosmovisión sin achatar lo que somos como seres humanos. De repente pienso en el cine como una extracción no sólo del territorio sino de las cosmovisiones. Nos regresan historias hechas por Walt Disney como si fueran hechas por nosotros y eso me parece achatar la cosmovisión indígena de lo que somos, y nos lo regresan y pretenden que lo consumamos como si eso fuéramos nosotros. Tomar el toro por los cuernos es hablar de lo que somos como indígenas, como mujeres, como realizadoras, es cambiar la visión y empezar a contar nuestras historias a partir de lo que somos de que no somos solo esas personas que nos ha retratado, la televisión ha hecho mucho daño a este país al retratarnos de una forma muy absurda» (Cruz, FICM. 2019).

Ángeles Cruz, conocida popularmente en México por sus participaciones en telenovelas y programas, tanto de Televisión Azteca como independientes. La crítica la hace respecto a que los papeles que generalmente le dan, son de sirvienta. Para contrarrestar, decidió usar las cámaras, estar detrás. Contar historias, además de confrontar la mirada hegemónica racista sobre las mujeres indígenas, ha sido del mismo modo una forma de hablar de temas difíciles en su comunidad, como la lesbiandad o el abuso sexual, tema que aborda en el cortometraje *La tiricia o cómo curar la tristeza* [Cruz. A. 2012]. Critica que en las mismas comunidades pareciera que no existe la homosexualidad femenina y que las mujeres no son seres sexuales. Se cree que sólo se tiene sexualidad cuando se es violada, agrega. Si bien no habla directamente de la India

María, incluye al personaje en esa gama de representaciones que se hacen desde la mirada hegemónica sobre las mujeres indígenas. Su opinión sobre la televisión es la siguiente:

«No tengo un buen concepto de la televisión, creo que es parte del problema de la creación de estereotipos muy fuertes y eso llega a todos lados. Tuve la fortuna de elegir algunos proyectos que me gustaron, sin embargo, la mayoría del contenido de la televisión y llega a las comunidades, a todos lados, tiene una intromisión en la vida cotidiana muy fuerte y lo que ha creado en la mente son estereotipos, y nos creemos eso, abrimos nuestra puerta y eso está habitando allí adentro. Hay algunas buenas cosas en el canal 11, en el 22, en la televisión cultural en TV UNAM, pero lo que se hace de ficción en televisión deja mucho que desear y ahora con esta ola creciente de series violentas, me cuesta trabajo saber qué mensaje estamos dando, en el sentido que estamos creando héroes de la violencia, del narco, los vemos como héroes. Justo por ello tratamos de pelear como nuevos retratos, retratarnos de otra manera, generar otro impacto en la gente de qué es lo que somos, cómo somos, y cuáles son nuestros anhelos y frustraciones que vayan más allá de los estereotipos.»
(Cruz, FICM. 2019).



Ángeles Cruz, realizadora audiovisual. Foto: IMCINE

Durante la FICM 2019 participó Dinazar Urbina Mata del grupo ñuu savi (mixteca), con su cortometraje de ficción *Carrizos* (2017). En su biografía podemos encontrar que:

«Dinazar Urbina Mata, originaria del municipio de Villa de Tututepec, Oaxaca, es egresada de la licenciatura en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana. En 2015 cursa el Taller Internacional "Dirección de Actores: Técnicas Meisner/Mamet para directores y actores" en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Formó parte de la cuarta generación del taller en cine documental Ambulante Más Allá, donde dirigió el documental "Siempre andamos caminando". En el año 2017 dirigió su primer cortometraje de ficción titulado "Carrizos", producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Ha sido becaria del FONCA en la categoría de Guion Cinematográfico» (FICM. 2019).

Su opinión sobre la representación de los indígenas en el cine tiene que ver con la violencia sistemática que se vive, habla sobre la belleza hegemónica y la forma en que el sistema económico afecta la creación y distribución de sus obras. El cine, si bien es para ella un lugar en el que puede contar historias, asimismo ha significado un lugar elitista, en el que la procedencia académica la ha llevado a tener menos oportunidades. Su formación ha sido principalmente gracias a talleres que el proyecto denominado *Ambulante*⁴³ efectuó en su comunidad.

«Es un mundo en el que el poder económico es el que rige, y lo que vende es lo que se va a mostrar en la pantalla. El exotismo del indígena, lo bonito, lo folclórico, eso es lo que las secretarías de cultura dicen, que hay que mostrar. Entonces, eso tiene que ver mucho y cuando llega a haber un personaje que sea representado por mujeres que no son indígenas pero que son bonitas, tienen el canon de belleza occidental, eso tiene que ver mucho cuando se nos representa, porque no somos así, no somos blancas todas, hay de todo, entonces, también eso, el cómo la economía, el patriarcado, viene recayendo sobre nosotras, porque nosotras estamos hasta debajo de ese sistema y es lo que de alguna forma nos viene a pisotear y entonces es muy difícil que nosotras saquemos nuestros proyectos a la luz porque no cumplen con esos estereotipos que pues se ha venido al público educando y tratando de decir eso es lo que es el indio mexicano. Yo no tengo una educación formal como cineasta, no fui a una universidad para estudiar cine. Sí tomé algunos cursos como

⁴³ De acuerdo con su *homepage* “Documental Ambulante A.C. es una organización sin fines de lucro, fundada en 2005 por Gael García Bernal, Diego Luna y Elena Fortes, dedicada a apoyar y difundir el cine documental como una herramienta de transformación cultural y social. Ambulante viaja a lugares que cuentan con poca oferta de exhibición y formación en cine documental, con el fin de crear una audiencia participativa, crítica e informada, y abrir nuevos canales de expresión y reflexión en México y en el extranjero”. Fuente <https://www.ambulante.org/nosotros/> consultada 4 de febrero 2020.

el de Ambulante, tomé talleres en el Campamento Social Itinerante. Mi formación ha sido de talleres, en espacios que se han acercado a jóvenes, a mujeres. En mi caso siento que eso me cierra las puertas, porque el mundo del cine es elitista. Porque se pregunta ¿en dónde estudiaste? En el CCC, en el CUEC, o en Guadalajara» (Urbina. FICM. 2019).



Dinazar Urbina Mata. Imagen Notimex Tw. 19 marzo 2018.

María Sojob, participó en la mesa sobre género y cine en el FICM; es, de acuerdo con la revista SensaCine:

«Una cineasta Tsotsil que desde hace 10 años trabaja en la producción audiovisual. Estudió la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Chiapas y posteriormente la Maestría de Cine Documental en Chile, en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Al principio se dedicó a la producción radiofónica y a grabar cuentos en su lengua, así como a producir también programas radiofónicos en tsotsil. Tote (2019) es su primer documental» (SensaCine, 2019)

Durante su participación habló de lo privilegiada que es al haber tenido la posibilidad de estudiar, a diferencia de algunas de las mujeres de su familia, quienes lloran al saber que no pudieron estudiar. Cuando la gente de su comunidad se dio cuenta que tenía acceso a los medios, concretamente a la TV, comenzó a buscarla para invitarla a que estuviera presente en las asambleas en las que se trataba de dirimir algún conflicto. Así se dio cuenta que los problemas en varias ocasiones fueron provocados por el Estado. Grabando las asambleas fue como comprendió los alcances que tiene el video. Respecto a la identidad, menciona un punto que ha sido compartido con varias mujeres indígenas migrantes, la *invención de la mujer indígena*. Se es indígena cuando se tiene contacto con diversas personas en espacios de ciudad. La periodista Daniela Grajales, al cubrir la nota sobre la premiación de María Sojob durante el Festival Internacional de Cine de Morelia por su documental Tote Abuelo, recuperó lo dicho por la cineasta:

«Salir me ha permitido conocer otras formas de ver. Creo que ninguna de nosotras es consciente de que es indígena hasta que salimos de nuestra comunidad. Adentro de ella éramos solo personas, compañeros» (Grajales, 2019).

En cuanto a las experiencias de racismo que ha vivido, compartió las experiencias en San Cristóbal, Chiapas, ciudad a la que calificó de “extremadamente racista”.

«Mi madre fue la primera en rebelarse, en romper con un patrón, a los once años sale de su comunidad, porque la llegaron a pedir tres veces en matrimonio, once años siendo una niña pero ya alguien que puede ser esposa en la comunidad a esa edad, y no quería; salió, llegó a la ciudad sin hablar español y lo único que le enseñaron a decir era sí. San Cristóbal, una ciudad tan racista, le dijeron tu solo vas

a decir sí. Entonces la molestaban, le decían “tú eres una india”: sí, “tú te robas el dinero” sí, “eres una cochina” sí. Es lo único que sabía contestar ella en español. Y pues ella fue la primera en romper y por ella es que estoy yo acá» (Sojob. Canal FICM. 2019 28m26s)

Cuando existe el estereotipo racista sobre el lenguaje de las mujeres indígenas a las que se señala de ser sumisas y sólo asentir o negar con frases como “sí señor, no señor”, se están invisibilizando las historias particulares de violencia que han vivido, como lo señala Sojob respecto a su madre, y como lo han señalado la señora Magdalena García, Eustolia, Myriam, Feliciano Navor. La mirada de quien reproduce formas de actuar frente a quien ha sido construida como otra, está basada en el completo individualismo. Cuando se trata de mujeres indígenas migrantes no se mira como humana a quien se tiene enfrente, se mira desde una jerarquía racial, en la que la persona que mira, está ubicada en lo más alto. Así es el racismo, des-humaniza. El personaje de María usualmente tiene la actitud que se espera de las indígenas migrantes: es sumisa, contesta con “sí señor, no señor, sí señora, no señora” según sea el caso. Lo mismo sucede con la paisana Jacinta.



María Sojob. Imagen Revista Mediático, febrero 2018

6.5 Perú y la Paisana Jacinta.

En Perú, la organización indígena conformada por la señora Tarcila Rivera Zea, llamada Chirapaq, concepto quechua, que significa “centellear de estrellas” es la que ha encabezado las demandas en contra del personaje Paisana Jacinta. En la página de internet se describe así:

«Chirapaq, Centro de Culturas Indígenas del Perú, es una asociación indígena, que, desde hace 30 años, promueve la identidad y el reconocimiento de los derechos indígenas en el ejercicio de las ciudadanías, con un especial compromiso con la niñez, la juventud y la mujer indígena. Plasmamos nuestros sueños y crecemos junto con ellos, en un clima de respeto y aprendizaje mutuo. Somos un equipo multidisciplinario de profesionales y activistas andinos y amazónicos que, hermanados con las organizaciones indígenas, buscamos la construcción de una

sociedad verdaderamente democrática e inclusiva, que reconozca sus raíces indígenas y se enriquezca de su carácter pluricultural y multilingüe.

Como parte del movimiento indígena, y en alianza con otros movimientos sociales, generamos propuestas, impulsamos procesos organizativos y formativos e incidimos en políticas nacionales y globales, para la afirmación de la identidad cultural y el ejercicio pleno de nuestros derechos individuales y colectivos como pueblos indígenas» (Chirapaq, 2017).

Chirapaq surge en 1986 en el contexto de violencia política de Perú. Su trabajo por la cultura se unió a la defensa de la vida. Trabajaron en comedores populares con gente migrante y desplazada por el conflicto en Ayacucho, Huancayo y Lima. La gente que asistía encontró:

«...no sólo alimento reparador para sus cuerpos sino una forma de recuperar en algo sus modos de vida comunitarios, dolorosamente perdidos. En 1990, decidimos concentrar nuestros esfuerzos en Ayacucho, en coordinación con la entonces Asociación de Familiares de Desaparecidos de Ayacucho (ANFASEP), dando forma a la propuesta “Mejora nutricional a base de productos nativos y locales”, que atendía diariamente a cerca de 240 niñas y niños víctimas de la violencia y con desnutrición aguda. Los talleres de expresión artística complementaron la recuperación física con la recuperación emocional. Esa experiencia sentó la semilla del Programa Ñoqanchiq, un espacio para desarrollar las capacidades creativas y artísticas de los pequeños, ayudándoles a superar el trauma de la violencia y a afirmar su identidad y autoestima. Las mujeres mayores encontraron también un

espacio de rehabilitación, enseñando a los niños y jóvenes sus conocimientos de tejido en telar de cintura» (Chirapaq).

Quien inició el programa de comedores, fue la señora Angélica Remigia Mendoza de Ascarza (+), conocida como “mama Angélica”. Originaria de Ayacucho, es parte del pueblo quechua y era quechua-hablante. Las mujeres que trabajaban atendiendo los comedores eran llamadas por las niñas y los niños que acudían a alimentarse “mamas”, porque ellas les otorgaban los cuidados que sus familias no podían darles, debido a su condición de desaparición forzada o de asesinato.

Chirapaq hace referencia al programa de ANFASEP y, con ello, rinde tributo a mama Angélica, mujer que fue referente en la búsqueda de las personas, ya que su hijo de 19 años, Arquímedes Ascarza (+) fue desaparecido por el ejército peruano. Mama Angélica, primera mujer quechua que encabezó movilizaciones en Lima, perseguida por el régimen de Fujimori quien la acusó de terrorismo.⁴⁴

⁴⁴ Alberto Fujimori acusó a mama Angélica de ser “embajadora del terrorismo”. “Fujimorismo critica inclusión de mama Angélica en textos escolares”. Redacción, en Wayka.pe más que periodismo. 8 abril 2019. <https://wayka.pe/fujimorismo-critica-inclusion-de-mama-angelica-en-textos-escolares/>



Mama Angélica. Foto: Nelly Plaza.



Mama Angélica, acompañada de otras madres buscadoras. Imagen. ANFASEP. 1983

Es el contexto en el que la señora Rivera Zea se suma al activismo político. La señora Tarcila Rivera Zea, es originaria de la comunidad de San Francisco de Pujas, Ayacucho, Perú. A los 10 años salió de su pueblo, trabajó como empleada doméstica, terminó la secundaria a los 21 años. Pertenece al pueblo quechua, habla quechua. De acuerdo con algunas entrevistas que ha dado a medios internacionales,⁴⁵ entre ellos Vhs International, su experiencia como mujer indígena migrante, hasta llegar a ser una referente de la lucha de las mujeres indígenas es la siguiente:

«A los 10 años emigré a Lima. Allí aprendí el castellano y cursé la educación primaria y secundaria: específicamente realicé la secundaria comercial; combinaba

⁴⁵ Con información de nota publicada por la BBC fuente

https://www.bbc.com/mundo/participe/2009/06/090625_participe_tarcila_rivera_np consultada el 3 de febrero de 2020.

Y de la página <https://www.dvv-international.de/es/educacion-de-adultos-y-desarrollo/ediciones/ead-842017-inclusion-y-diversidad/entrevistas/yo-tenia-una-enorme-obsesion-por-estudiar/> consultada 4 de febrero 2020.

el estudio con el trabajo de empleada doméstica. Yo tenía una enorme obsesión por estudiar. Viví diversas experiencias, algunas de ellas positivas porque demostraron respeto hacia mi persona e identidad. Para ellos fui más bien una experiencia folklórica, porque el señor era de Bélgica. De otros recibí un trato discriminatorio. Una de estas personas quiso que yo estudiara de noche, porque en general las empleadas domésticas estudiaban en ese turno. Yo no quise hacerlo, porque se sabía que en las clases nocturnas no se enseñaba bien. Pero mis empleadores me decían: “¿Por qué no hacerlo? Tú eres una indiecita y vas a seguir siéndolo”. Lamentablemente, nuestra sociedad es excluyente, racista y prejuiciosa» (Vhs International. 2017).

De acuerdo con su hoja de vida, publicada por la organización, la señora Tarcila Rivera

«Tarcila Rivera Zea es una de las más reconocidas activistas indígenas en el Perú y el mundo.

Desde hace más de 25 años defiende los derechos indígenas desde su organización CHIRAPAQ, y otras redes e instituciones de las cuales es integrante.

Ha sido premiada y reconocida por UNICEF, la Fundación Ford, la fundación Fuego Sagrado, el Ministerio de Cultura y el Ministerio de la Mujer del Perú, por su destacada trayectoria y valioso aporte a la promoción y defensa de las culturas y pueblos indígenas.

Formó parte Comité Asesor Global de la Sociedad Civil de ONU Mujeres y fue nombrada miembro del Foro Permanente para Asuntos Indígenas de la ONU para el período 2017-2019.

Es fundadora y presidenta de CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú, asociación que promueve la afirmación de la identidad cultural y la formación de mujeres y jóvenes indígenas líderes, muchos de los cuáles ocupan hoy cargos públicos en sus comunidades y gobiernos locales.

Rivera Zea es además fundadora del Enlace Continental de Mujeres Indígenas de las Américas (ECMIA) y del Foro Internacional de Mujeres Indígenas (FIMI), redes que impulsan el liderazgo y la participación política de millones de mujeres indígenas alrededor del globo» (<http://chirapaq.org.pe/es/>).

Para ella, el personaje de la Paisana Jacinta es una clara afrenta a la identidad de las mujeres andinas. Por ello, cree que es necesario confrontar la forma en que se representa a las mujeres andinas en Perú. La organización Chirapaq tiene un área de comunicación, en la que se expresa la importancia de la identidad y la forma en que se difunde en los medios.

«La exclusión de las voces indígenas por parte de los medios masivos evidencia la necesidad de desarrollar una comunicación indígena desde los pueblos mismos, para proyectarse al mundo. En el marco de la globalización, la comunicación es una estrategia fundamental para impulsar las luchas por los derechos individuales y colectivos de los pueblos indígenas.

CHIRAPAQ promueve la comunicación como parte del tejido articulador para el fortalecimiento de los pueblos y organizaciones indígenas, así como la construcción de

una visión ideológica y política propia según la historia, la realidad y cultura de nuestros pueblos». (<http://chirapaq.org.pe/es/>)

En octubre de 2017, desde la ONU y como parte de Chirapaq, llamó a la gente de Perú y al Ministerio de Cultura a «condenar el uso de estereotipos racistas por parte del cómico Jorge Benavides... Queremos que todos ustedes puedan protestar contra la Paisana Jacinta. No somos la Paisana Jacinta, no somos el Negro Mama, somos los que dimos la papa al mundo».⁴⁶

La importancia de romper estereotipos, de borrar las imágenes cliché (Deleuze, 2006) de las mujeres indígenas representadas y construidas desde imaginarios racistas, clasistas, sexistas, colonialistas (ejemplos la Paisana Jacinta y la India María), es eje transversal de las áreas de comunicación tanto de Chirapaq como del EZLN. La comunicación y el cine, son herramientas que han usado para lograrlo. Ver a mujeres haciendo uso de cámaras consideradas alta tecnología, para capturar la realidad desde lugares dignos, no jerárquicos, ha sido gracias a la resistencia y organización de los pueblos indígenas agrupados en Chirapaq y el EZLN.

⁴⁶ Fuente <http://chirapaq.org.pe/es/lideresa-indigena-llama-a-protestar-contr-la-paisana-jacinta> página consultada el 7 de enero de 2019.



Imagen Chirapaq, Febrero 2020

Reflexiones finales.

Las reflexiones a las que me lleva el trabajo de investigación que presento son corroborar que el racismo es una construcción social, es contextual⁴⁷ y multifactorial. El racismo en México y Perú derivado de los personajes India María y Paisana Jacinta, está relacionado a la blanquitud. El ideal de civilidad, modernidad, progreso es blanquearse y el mestizaje es el camino para lograrlo. En las ciudades, si se porta un traje de cualquier pueblo indígena, el trato discriminatorio hacia quien lo porta será similar. Pareciera que el espacio citadino no es congruente con la ropa indígena, a menos que la persona que lo porta sea de rasgos blancos europeos o mestizos, por lo que además de contextual, el racismo es geográfico. Por otro lado, es importante destacar que el humor es un dispositivo que forma parte del régimen de diferencia racista. Humor, desterritorialidad, violencia, *black face*, son elementos naturalizados en las figuras de los personajes de la India María y la Paisana Jacinta, quienes, a su vez, se configuran como herramienta para el despojo visual y material.

Las ciudades como lugares antitéticos para las mujeres indígenas. Racismo en contextos geográficos.

Las ciudades modernas se construyeron como paradigma de progreso. Si el progreso implica “ir hacia adelante, tener el futuro como horizonte” entonces estos espacios no serán vistos como lugares en los que las mujeres o pueblos indígenas puedan habitar dignamente.

⁴⁷ La dimensión contextual ha sido ampliamente discutida por autores como Van Dijk (1997, 2007), Peter Wade (2000,2014) y Mónica Moreno Figueroa (2010).

Durante los años 1890-1910 el entorno de la ciudad de México, de acuerdo con Elisa Speckman (2006), era de desigualdad social, que se reflejaba en la misma infraestructura. Por un lado, se tenían calles con todos los servicios, mientras que «las zonas habitadas por trabajadores y artesanos –receptáculo de la mayoría de los inmigrantes que día a día engrosaban el número de capitalinos-carecían completamente de servicios e infraestructura» (Speckman, 2006:17). El cruce que realiza la autora entre la falta de infraestructura, la condición de migración, la desigualdad social y, por consiguiente, la división de la ciudad en sectores sociales, es representativo de las ciudades modernas. Si bien la división de la Ciudad de México en sectores económicos no es oficial -a diferencia de lo que sucede en ciudades como Bogotá, que sí se fragmentan en estratos sociales delimitados territorialmente como política emanada directamente del Estado⁴⁸- la división estará sentando las bases para establecer discursos visuales y orales de diferencia entre lo que será moderno vinculado al progreso y lo atrasado, no moderno, ubicado en los márgenes. Transversalmente se encuentran los discursos sobre lo mexicano, en sus dos vertientes, la indigenista que pretende integrar por medio del folclor y la mestiza que integra con la condición de desaparecer; es evidente como lo menciona Pérez Montfort que se priorizaba en la ciudad la presencia mestiza (Pérez Montfort, 2000).

La división social, de acuerdo con Speckman, se reflejará en la forma de diversión y en el uso del tiempo libre (Speckman, 2006: 37). El mundo de las carpas, los

⁴⁸ Durante la estancia de investigación de maestría, pude compartir con gente de Bogotá que se referían a los diferentes estratos: 1,2,3,4,5 y 6. Dependiendo del lugar geográfico, es el estrato social que le corresponderá: 1. Bajo-bajo 2. Bajo 3. Medio-bajo 4. Medio 5. Medio-alto 6. Alto. El sistema fue implementado por el gobierno con la finalidad de facilitar subsidios. Sin embargo la población vincula la estratificación con nivel de ingreso y reconocimiento social. Yunda. G. Juan. 2019. «Densificación y estratificación social en Bogotá: distribución sesgada de la inversión privada» en Revista latinoamericana de estudios urbano regionales 2019/010/01 VI. 45.

circos, los teatros al aire libre se ubicaban igualmente en los márgenes, y de ahí surgieron actrices y actores que tenían la experiencia de la calle, del barrio, que llevaron al cine personajes que representaban la realidad social de esos entornos. De allí salió María Elena Velasco, quien con su personaje India María se hizo famosa y, paradójicamente, se le vinculó a ella haciendo una especie de simbiosis de la que no pudo escapar.

María y Jacinta como personajes no saben comportarse en las ciudades, sus actos son incongruentes: no saben viajar en metro, en avión, no entienden el idioma español mucho menos el inglés, tienden a responder las agresiones que viven. Con los personajes, se configura el imaginario colectivo que aquellas mujeres indígenas violentas, incivilizadas, que se defienden, no son aptas para vivir en esa sociedad moderna y civilizada, como lo es la que habita en las ciudades. Por ello reiteran en las películas y sketches que “regresen de donde vinieron” y, los discursos dicen, que vinieron de Chongamarca (Jacinta) y San José de los Burros (María), lugares ficticios pero que se ubican geográficamente fuera de las ciudades.

La India María y la Paisana Jacinta representan la hegemonía y la estabilidad de lo que significa una mujer indígena migrante en las ciudades, no importa su historia, no importa si el traje que portan contiene símbolos que ofrecen una lectura específica sobre el entorno en el que se elabora. De allí que cuando aparece cualquier mujer que porte algún elemento que comparta con ellas, se le acuse enseguida de ser india y/o paisana. Ambas estarían mostrando al mundo parte de la identidad nacional, en específico la identidad de las mujeres indígenas migrantes. La importancia en la imagen es tal que no importa la diversidad en cuanto a ropa, trajes, de los pueblos indígenas en México y

Perú. En cuanto se ve una mujer con trenzas, rebozo, de piel morena, de estatura pequeña, con pollera, con el aguayo⁴⁹ peruano se asume que se trata de una mujer indígena.

Violencia de género. Códigos raciales.

A María y a Jacinta como personajes del cine y la televisión se les criminaliza. Es común que las mujeres y personas blancas con quienes interactúan reafirmen con su trato la poca o nula humanidad de los personajes. Las ofensas recurrentes serán: sucia, tonta, ladrona, promiscua en el caso de Jacinta. A María se le considera incapaz de tener algún vínculo personal sexual. Sólo en dos películas tiene pareja sin embargo no intercambia con ellos ninguna muestra de afecto; no se le ve besar por voluntad propia a ningún hombre, pero sí es común que viva acoso y violencia sexual.

María como representación social de las mujeres indígenas puede ser violada pero no ejerce su pleno derecho a sentir y ser correspondida, no posee agencia sexual. Sólo mantiene amor platónico por los personajes a quienes llama «güerito» o con el «güerito» Raúl Velasco. El término es casual. De acuerdo con Nina Hoechohl, en México recurrir a la connotación de güerita o güerito tiene significantes raciales, por lo que denomina «delirio güero» a la estructura discursiva que niega el racismo y a la vez blanquea a las personas con la finalidad de vincularlas con la clase alta capaz de consumir cualquier producto. Este proceso está vinculado con tipos particulares de conocimiento y ensamblajes audio visuales:

⁴⁹ El aguayo es la manta con la que las mujeres andinas cargan a sus bebés, la utilizan igualmente para cubrirse del frío.

«The delirio güero is characterized by the tendency not to see nor understand—even to deny—racism even though—or, more accurately, precisely because—the whitey identity fully benefits from its ongoing racial, economic and socio-ecological inequalities. Consequently, the delirio güero plays a crucial role in the construction and maintenance of white privilege, entitlement and violence including the knowledge and images that it has generated... about cultures and peoples in Mexico» [El delirio güero se caracteriza por la tendencia a no ver ni comprender — incluso a negar— el racismo a pesar de que —o, más exactamente, precisamente porque— la identidad blanca se beneficia plenamente de sus continuas desigualdades raciales, económicas y socioecológicas. En consecuencia, el delirio güero juega un papel crucial en la construcción y mantenimiento del privilegio, el derecho y la violencia de los blancos, incluyendo el conocimiento y las imágenes que ha generado... sobre las culturas y los pueblos de México] (Hoechtl, 2020:163)

El programa Siempre en Domingo (1969-1998) fue una de las plataformas principales para la difusión del personaje India María y con el conductor Raúl Velasco establecía diálogos, creando comedia *slapstick*. En ellos, María llegó a ejecutar instrumentos musicales, cantaba, en sus diálogos solía concluir con alguna reflexión en los que se reivindicaba como una mujer casta y pura, incapaz de tener algún desliz de carácter sexual; si bien simulaba estar enamorada del conductor, el contexto y los discursos indicaban que una relación entre ellos, jamás se daría. Aunque no se explicitaban las razones, la dinámica de los diálogos llevaban a entender que una india como María y un güerito como Raúl Velasco no podrían llegar a una relación

sentimental. Fue usual que en los filmes, se le vinculara con personajes blancos, a quien María llamaba reiteradamente “güeritos”.



Imagen tomada del Diario Excelsior (02-05-2015) Cine. «La última risa de la India María»
<https://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/05/02/1021934>

En el caso de la Paisana Jacinta tiene diálogos en los que temas sexuales son tratados sin censura, situación que llevó a que el programa pasara del horario familiar a horario nocturno, ya que la audiencia se quejó que la niñez tuviera acceso a contenidos no aptos para su edad. El título de la película *La Paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto* contiene una palabra que hace alusión al órgano sexual masculino: Wasaberto.⁵⁰ En la película, en el circo, en sus programas y en los sketches no hay representación física de Wasaberto, quien es el enamorado de Jacinta. Sólo se hace

⁵⁰ Pablo Sandoval, mi co-tutor en la estancia de investigación que realicé en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú, con motivo de la presente investigación corroboró que en Perú el término *wasaberto* hace referencia al órgano sexual masculino. Se usa la palabra cuando se trata de ocultar lo que se dice, es decir, se necesita darle un doble sentido al diálogo evitando así nombrar la palabra pene.

referencia a él pero no ha sido “visto por ningún lado”, por lo que se cree es una creación imaginaria de Jacinta, incluso se ha llegado a decir que la forma de hablar, caminar, actuar del personaje implica que padece de sus facultades mentales.⁵¹

La Paisana Jacinta dejó de trasmitirse en Perú el 12 de marzo de 2015⁵² en Frecuencia Latina, pero Jorge Benavides, su intérprete, mantuvo el Circo de la Paisana Jacinta, bajo la acusación que las autoridades de Perú a través del Ministerio de Cultura ejercían censura en su contra. En ese sentido

«El Ministerio de Cultura no otorgó la calificación de cultural a “El Circo de la Paisana Jacinta” y, a través de la Resolución Directoral 271, resolvió no otorgarle el carácter de “cultural” al espectáculo público no deportivo denominado “El Circo de la Paisana Jacinta... en atención al contenido discriminatorio de dicho programa».⁵³

Jorge Benavides insiste que en Perú debe respetarse la libre expresión, por lo que la página de Facebook Paisana Jacinta se mantiene activa,⁵⁴ aunque no publique contenido original.

Desde los espacios íntimos como son las relaciones de pareja los dispositivos de raza y clase se activan. Los testimonios dados por las mujeres con quienes trabajé dan cuenta de la violencia en general que han vivido ejerciendo también esa violencia, además de la que viven en espacios públicos a través de actores estatales y no estatales, sus parejas masculinas. Las condiciones de vida que tienen están lejos de ser dignas, y si

⁵¹ Fuente <https://larepublica.pe/tendencias/1342889-youtube-video-viral-wasaberto-aparecio-episodio-paisana-jacinta-dieron-cuenta-yt-yutub-series-peruanas-jorge-benavides-jb-noventas/>

⁵² Fuente <https://pderecho.pe/jueza-ordena-latina-abstenga-difundir-programa-la-paisana-jacinta-afectar-dignidad-mujer-andina-exp-00798-2014/> consultado el día 22 de noviembre de 2020.

⁵³ Fuente <https://idl.org.pe/temas-clave-para-el-caso-paisana-jacinta/>

⁵⁴ Página oficial de Facebook Paisana Jacinta <https://www.facebook.com/LaPaisanaJacinta> consultada el 11 de septiembre de 2020.

la persona con quien conviven y con quien han formado familia usan el racismo para violentarlas, situación que se refuerza y se sustenta a nivel social, pareciera que nos encontramos ante un proceso dialéctico racista, el racismo que se vive en el hogar se verá reforzado por el racismo que se consume a través de los medios de comunicación y con el racismo que ejerce la sociedad en general. En lugar de desaparecer, el racismo se refuerza. Es importante en este caso, tomar en cuenta que en temas de género no existe diferencia entre espacio público y espacio privado ya que «lo personal es político» (Millet, 1969). Pareciera que para el racismo tampoco existe la diferencia, ya que se reinventa en los distintos niveles de la vida humana.

Humor como dispositivo del régimen de diferencia racista.

Los artefactos culturales que acompañan a María y a Jacinta están completamente descontextualizados. El racismo basado en humor se configura en el momento en que los personajes son construidos con base en los conocimientos propios que derivan de prácticas de mujeres indígenas migrantes en la ciudad de México y Lima, transformándolo en humor. Lo anterior dejando de lado el análisis crítico de las situaciones que llevaron a éstas mujeres a desplazarse de sus lugares de origen buscando mejorar su vida, y las muestran simplemente como mujeres que sí, hacen crítica, pero ésta se emite por medio de “chistes” descontextualizados.

En México continúan las representaciones de mujeres indígenas en la televisión. Televisa, con el programa *Una familia de diez* (Ortiz de Pinedo, 2007-2019) tiene entre sus personajes principales a Tecla, una empleada doméstica de la familia, y a Jacinta, madre de Tecla, quien la suple en el trabajo y lo realiza sin sueldo. Tecla deja el trabajo

ya que se va a filmar la nueva película de Alfonso Cuarón, llamada *Condesa*.⁵⁵ La apología-burla que hacen sobre la actriz ñuu savi (mixteca) Yalitza Aparicio y su participación como sirvienta en casa de una familia de la clase media en la película *Roma* de Cuarón es evidente.



Tecla. IG de Jessica Segura, actriz que la interpreta. Noviembre 2019.



Jacinta, mamá de Tecla (primera de derecha a izquierda). Personaje del programa Una familia de diez. Imagen del Diario de Coahuila, octubre 2019.

⁵⁵ Fuente: Televisa Espectáculos. Noviembre 2019.

Los personajes mencionados no serían posibles si no existiera el precedente de la India María, que logró arraigarse como personaje humorístico en México sin que haya sido una representación estática. El personaje sufrió cambios desde que aparece hasta la última película, *La hija de Moctezuma* (Lipkies, 2014).

Algunas investigaciones académicas referentes a la India María aseguran que su éxito se debió a la crítica social que realiza y su frecuente exposición al público.⁵⁶ En la década del setenta, el director que la impulsó en el cine, Fernando Cortés, le dio un enfoque de crítica principalmente hacia los gobiernos de la época. María hizo alusión a la corrupción, a la violencia, a la creciente migración, a la precarización laboral, al engaño durante épocas electorales. Cuando muere Cortés (1979), María Elena Velasco comienza a dirigir sus filmes y escribir sus guiones. En éstos, se puede observar un cambio importante, que pudiera ser imperceptible, ya que continúa con la crítica, sin embargo, ésta se dirigirá principalmente a los pueblos indígenas migrantes. *El coyote emplumado* (1985) trata sobre la elaboración y venta ilegal de reliquias antropológicas, que son vendidas por personas indígenas como objetos originales. En *Ni chana ni Juana* (1986) se habla de dos hermanas gemelas que son separadas al nacer. A pesar de ser iguales físicamente, el vivir en espacios geográficos distintos a una le otorga privilegios mientras que a otra la mantiene en el lugar históricamente construido para ella como mujer indígena: como empleada doméstica (Cumes, 2010). María Elena Velasco con los personajes está mostrando que ir a España permite tener éxito económico y social y, con ello, es posible dejar de ser indígena; con la hermana que se queda, muestra que no salir

⁵⁶ Entre ellas, se encuentra la opinión de Maricruz Castro Ricalde, quien afirma que el éxito del personaje se debió a que nace en las carpas, en el teatro frívolo, que fueron lugares en los que el *pueblo* se divertía; las apariciones frecuentes en el programa Siempre en Domingo, le permitieron demostrar a la actriz sus dotes como comediante y saltar al cine, ya con un público asegurado.

del pueblo implica seguir siendo una indígena con la única posibilidad de servir a otras personas.

En septiembre de 2020, la empresa Televisa comenzó a re-transmitir la telenovela *Corazón indomable* (Nathalie Lartilleux productora. 2013). En ella aparece la India María en su papel de empleada doméstica. Lo importante es que forma parte de un grupo de tres empleadas domésticas que trabajan para una familia que habita un rancho en el campo mexicano. Sin embargo, el trato hacia María será de servir incluso a las otras empleadas domésticas que son mestizas, quienes se dirigen hacia ella bajo el mote de “india”, la miran desde una superioridad racial más que de clase, ya que las tres son parte de la servidumbre. Se evidencia que al interior de las clases sociales, también hay racismo.



Imagen. Captura de pantalla. Corazón indomable. 2013 Nathalie Lartilleux Nicaud (prod.) y Víctor Manuel Fouilloux (dir.) Serie de televisión. Televisa San Ángel, Ciudad de México. México

En los últimos años de vida de la actriz María Elena Velasco, los destinatarios de las críticas cambiaron. Sin embargo, los códigos racistas sobre los que está elaborada la imagen de la “maría” se mantuvieron en la figura de María como personaje.

En Perú, mientras tanto, algunos de los personajes humorísticos racistas son los siguientes:



Negro mama, interpretado por Jorge Benavides. Personaje de televisión, imagen tomada de Frecuencia Latina, 2010.

La Chola Chabuca, interpretada por Ernesto Pimentel, representa como su nombre lo indica a una mujer de la sierra a quienes se les llama “chola”, utiliza su vestuario “típico”. A diferencia de la Paisana Jacinta, la Chola Chabuca es glamorosa ya que porta indumentaria limpia y adornada, sus sketches se enfocan en difundir situaciones que viven las mujeres andinas, sin que el personaje sea violentado ni construido desde el descuido.

La Puca es otro personaje interpretado por una mujer, Susan Crista Conisha, originaria de Ayacucho, quien se viste con pollera y peinado de trenzas. La principal diferencia es que ella sí es andina y, de acuerdo con algunas de sus entrevistas⁵⁷, ha vivido discriminación principalmente en Lima, ciudad a la que migró con la intención de trabajar en la televisión. Entre los chistes que difunde está el decir que en su cuerpo se

⁵⁷ En entrevista realizada para un programa de televisión, Cristian Susan afirmó que en Perú ha sido discriminada, no así en Argentina. Fuente <https://www.atv.pe/espectaculos/conozca-a-la-persona-detras-de-la-chola-puca-167103>

encuentran las 33 iglesias de Ayacucho, e invita a los asistentes a sus shows, hombres, a ingresar a la iglesia que quieran. Resalta que el nombre lo toma de uno de los platos emblemáticos de Ayacucho: la puca picante.



Puca picante: platillo característico de la cocina ayacuchana. Imagen tomada de la página <https://comidasperuanas.net/puca-picante/>.



Imagen tomada del programa Teletón Perú 2014. En la imagen podemos ver a los tres personajes, de izquierda a derecha: Chola Chabuca, Paisana Jacinta y Puca.

A ambos personajes se le ve como personas que hacen crítica política, sin embargo, nuevamente las críticas son hechas por personajes de ficción, por representaciones de la realidad, por lo que podrían desviar la mirada de las críticas reales hacia el régimen por gente con demandas concretas como la de los pueblos indígenas, creando así una cortina de humo. Como lo maneja Bourdieu, quienes aparecen en televisión son prestidigitadores que tienen la tarea de «llamar la atención de una cosa distinta de la que están haciendo» (1996:22). La India María y la Paisana Jacinta pudieran ser grandes prestidigitadoras.

India María y Paisana Jacinta, herramientas para el despojo visual.

La visualidad es cotidiana, es parte de la vida social, sin embargo, los entramados de poder se hacen evidentes cuando ciertas representaciones cuentan con espacios de difusión en medios masivos de comunicación, ya que llegan a cantidades importantes de personas con quienes no es necesaria la interacción real para asumir que la imagen que se observa pertenece a la realidad. La India María y la Paisana Jacinta, cuentan con ese aparato fáctico que les ha permitido ser vistas y escuchadas. Para Peter Wade el racismo en América Latina se acrecienta cuando existe fuerte movilización de los grupos racializados:

«En América Latina el racismo puede adquirir matices más fuertes que nunca – por ejemplo, en Bolivia y Guatemala- a medida que “los indios” van presionando a las clases medias y las élites, compitiendo por el poder, la educación y los recursos económicos» (Wade. 2000:47).

Ambos personajes son ampliamente difundidos paradójicamente en países con población indígena importante. Con la cada vez mayor cantidad de personas indígenas deambulando por las ciudades de Lima y México, ante las migraciones constantes, la presencia de la India María en la televisión mexicana se reinventa, ya sea por imitadores o por repetición de las películas y telenovela en la que participó. Si bien, la Paisana Jacinta como programa ha sido prohibido en los medios en Perú, en las redes sociales como Facebook, Instagram o tik tok su presencia es constante y popular. Ambos personajes portan elementos de la indumentaria andina (pollera, ahuayo) y mazahua (rebozo, trenzas).

La desposesión ha de analizarse desde su relación dialéctica con la acumulación. (Federici, 2010; Harvey, 2004). Para la actriz y el actor que dan vida a los personajes, la actividad de interpretación les permitió acumular riqueza y ambos pertenecen a una clase social concreta, por lo que, si bien la acumulación partió de lo individual, fortaleció a la clase social a la que pertenecen y, sobre todo, al grupo étnico del que forman parte. Como lo menciona Newton Mori, para Jorge Benavides interpretar a la Paisana Jacinta implicó adquirir bienes materiales que antes, no poseía. Con la presentación de *El circo de la Paisana Jacinta*, con la película *La Paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto* (Aguilar, 2017) Benavides además de popularidad, ganó fama y fortuna.

Para María Elena Velasco interpretar a María Nicolasa le permitió ser reconocida, considerada primera actriz; la India María la llevó a ser una de las primeras mujeres en dirigir cine; le dio la posibilidad de tener una vida desahogada, viajar a

diversas partes del mundo, establecerse como una de las mujeres cuya fortuna le permitió ser la productora de sus propios filmes.

Cristina Oehmichen (2005) realizó una investigación sobre mujeres mazahuas en la ciudad de México y comparte la opinión de una de ellas que se formó en el Centro de Capacitación Mazahua,⁵⁸ establecido en 1972 en el mercado mexicano de La Merced:

«...hasta desconocían la existencia de una “tienda mazahua” ubicada en San Ángel. Una de ellas me dijo muy convencida que la dueña del taller era la India María, personaje cómico desarrollado por la actriz María Elena Velasco, difundido por Televisión (hoy Televisa). Supuestamente la India María se había enriquecido a costa de las mazahuas. Esta percepción no es tan equivocada si consideramos que el personaje representa a una comerciante ambulante vestida con el atuendo de las mujeres de San Antonio Pueblo Nuevo. Imita la forma de ser de las mazahuas y representa de manera cómica la pelea de las mazahuas por las calles, sus conflictos con la policía, los problemas que viven a causa de los desplantes racistas de los capitalinos y las dificultades» (Oehmichen, 2005:201).

El despojo, además de ser material (vestimenta, peinado, etc.) será visual: las actitudes que presenta María Elena Velasco en su personaje India María como moler en el metate (Cortés, 1978 *Duro pero seguro*); así como la bondad de la que hace gala y el lenguaje corporal (su forma de caminar) si bien demuestran que es una buena actriz, está haciendo uso de estos elementos al traducirlos en imágenes presentadas por una mujer mestiza. Estos la convierten en la mujer mazahua hegemónica y por tanto será la única

⁵⁸ El centro AMNU Centro Mazahua A.C., s/f, fue gestionado por la senadora Guadalupe Rivera Marín, hija de Diego Rivera (Oehmichen 2005:2001); la señora Magdalena García Durán formó parte del grupo de mujeres que asistía al taller, como lo menciona en la entrevista.

con el derecho a hablar a ser vista. Mientras tanto, muchas mujeres mazahuas están en la actualidad buscando espacios para vender sus productos. María Elena Velasco murió teniendo el reconocimiento tanto de su gremio como de la sociedad, como la india ingenua, sencilla y noble.



Imagen: captura de pantalla. Minuto 0:21:00. Cortés, F. (dir.) y De Fuentes F. Hijo (prod.) 1978. Duro pero seguro. Cinta cinematográfica. Diana films y Estudios América. México.

El despojo se define cuando ambos personajes se convierten en las únicas figuras presentes en medios masivos de comunicación y por tanto, en imágenes icónicas, homogéneas y hegemónicas de lo que implica ser mujeres indígenas migrantes.

Finalmente, quiero resaltar que la representación de la India María y La Paisana Jacinta se construyen desde miradas dicotómicas, sustento de la modernidad occidental. María y Jacinta son indígenas con las características ya señaladas, las cuales resaltan principalmente el desconocimiento que tienen sobre la vida en la ciudad y, se les hace interactuar con quienes se supone desde esta mirada son sus opuestos: la clase política que se dice preparada frente a ellas que son analfabetas. María y Jacinta se presentan como mujeres feas frente a mujeres blancas que poseen belleza, entendida ésta desde cánones estéticos occidentales, en los que la blancura es el régimen que priva. María y Jacinta con su inocencia viven de frente la violencia de las autoridades policiacas, que

las lleva invariablemente a ser detenidas y encarceladas. María y Jacinta, mujeres en situación de vulnerabilidad por su condición de migrantes frente a personas que ostentan poder económico, político, social. María y Jacinta, las sirvientas, sumisas, frente a las empleadoras, mujeres blancas y autoritarias. María y Jacinta, las nobles frente a la maldad y egoísmo de las personas que habitan las ciudades. María y Jacinta, las sucias frente a la limpieza de las personas con las que interactúan. María y Jacinta, las criminales frente a las personas incapaces de cometer un delito.

María la casta frente a las mujeres altamente sexualizadas que, en algunos casos, se dedican al trabajo sexual. María, la abstemia frente a aquellas personas que frecuentan las cantinas. María, la monja, frente a las ‘prostitutas’. María, la presidenta justa frente a la corrupción masculina de sus antecesores. María, la guerrillera frente al Estado. Finalmente, son María y Jacinta, la india y la paisana, frente a la sociedad blanca-mestiza.

La India María y la Paisana Jacinta, al representar a una india y a una paisana, las están despojando de agencia, de la capacidad de actuar. Se apropian de la imagen de las mujeres indígenas, la re-construyen y la regresan para su consumo. Donde hay apropiación cultural, existe inherentemente despojo.

Ambos personajes han funcionado para controlar la mirada y el trato que se les da a las mujeres indígenas en contexto de ciudad. Con las formas de difusión hegemónicas, en el fondo está el hecho sobre quién tiene derecho a figurar, quiénes tienen derecho a la imagen. Las imágenes de la india y la paisana no son dialécticas, permanecen estáticas como si la historia permaneciera inmóvil. Si la imagen dialéctica es condición para la emancipación (Huberman, 2017), las imágenes que muestran María

y Jacinta están lejos de buscar la misma causa. La importancia estará entonces en quienes miramos, cómo lo hacemos, desde dónde nos ubicamos. Para Didi Huberman, la imagen es potencia en su condición de ser dialéctica (2017:414), para ello, invita a la humanidad a frotarse los ojos:

«Cuando la humanidad no se frota los ojos –cuando sus imágenes, sus emociones y sus actos políticos no se ven divididos por nada– las imágenes no son dialécticas, las emociones son pobres en contenido y los actos políticos no implican porvenir alguno... allí donde el campeón, la vedette o el dictador salen vencedores en los estadios o en las pantallas del cine comercial, habrá de dialectizar lo visible. Fabricar otras imágenes, otros montajes, mirarlos de otra forma, introducir en ellos la división y el movimiento asociados, la conjugación de la emoción y el pensamiento» (Huberman, 2017:415).

El presente trabajo es una invitación a dialectizar a la María y la Paisana que se nos han mostrado en televisión y otros medios. La sociedad debe frotarse los ojos, los pueblos indígenas tenemos el derecho a la imagen, tenemos derecho a figurar de forma digna y no para el servicio, consumo y valor de uso de alguien más.

Referencias bibliográficas.

Entrevistas

Camargo, Griselda. 15 de agosto de 2019. Entrevista personal

Camargo, Maribel. 27 de agosto de 2019. Entrevista personal

García Durán, Magdalena. 7 de agosto de 2019. Entrevista personal

García Durán, Magdalena. 8 de julio de 2018. Entrevista personal

Huacho, Dora. 13 de noviembre de 2019. Entrevista personal

García, Iván., 26 de octubre de 2019. Entrevista personal

Mori, Newton. 12 de octubre de 2019. Entrevista personal

Pacaya, María. 17 de octubre 2019. Entrevista personal

Quiroz, Jorge. 20 de octubre de 2019. Entrevista personal

Quispe, Daniel, 26 de noviembre de 2019. Entrevista personal

Vilcherrez, Araceli. 22 de octubre 2019. Entrevista personal

VIDEOGRAFÍA

Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), 22 de octubre de 2019.

Primer conversatorio “Foro Cineastas Indígenas Mexicanas. Representación e identidades: lo indígena en el cine mexicano contemporáneo”.

<https://www.youtube.com/watch?v=1usaBQLzaS4>

Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), 23 de octubre de 2019.

Segundo conversatorio “Foro Cineastas Indígenas mexicanas. La perspectiva de género; equidad y paridad. La mirada de las mujeres indígenas.”

<https://www.youtube.com/watch?v=XbPgYtMIFHA&list=RDCMUC5E25zhDQsK2-golcUmDBMQ&index=2>

HEMEROGRAFÍA

Chirapaq. 11-29 de agosto de 2014. Informe sombra del presentado por el Estado peruano. Comité para la eliminación de la Discriminación Racial. Perú.

Bautista, Berenice. 1 de mayo de 2015. “Yo sí fui a ver a la India María al Cine”. Excélsior

Barajas, Rafael. 17 de mayo de 2016. “El humor mexicano no ha sido estudiado, lo damos como natural”. La Jornada, México.

González Carrasco, Aurelio. 17 de agosto de 1921. “El homenaje de la india bonita”. Sección Primera, página 6. El Universal, México.

Hernández N. L (2010) “Proceso Díaz contra los caciques” La Jornada, México.

Lipkies, Iván. 1 de mayo 2015. “Hacer reír a la gente. Legado de la India María” La Jornada, Espectáculos. México

Lozano, Rian. 8-2015 “Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos”. Extravío: revista electrónica de literatura comparada, ISSN-e 1886-4902, N. Extra 8, 2015 (Ejemplar dedicado a: Visualidades descoloniales: producciones desde América Latina; I-X), págs. 1-10. México

Malen García, Suyai. 2013. “El tejido como herramienta de negociación identitaria y transformación política de las mujeres mapuce” en *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales* Año 2 no. 2. Resistencia. Universidad Nacional del Nordeste Centro de Estudios Sociales. Chile.

Méndez, Gerardo. 12 septiembre 2010. “La fiesta del centenario de la independencia” La Jornada Semanal. México

Oliva, Jessica. 25 octubre 2019. “El cine no nos ha representado. Cineastas indígenas en el FICM 2019” en CinePremier. México

Pariona Tarqui, Tania. 12 de diciembre de 2017. “El congreso debe tener una posición clara contra la Paisana Jacinta”. Edeele Radio Perú.

Redacción. Proceso No 1143 / 28 de septiembre de 1998. “Echeverría, el gran culpable histórico”. México

Filmografía y programas de televisión.

Aguilar, A. (dir.) y Ventura S. (prod.). 2017. *La paisana Jacinta en búsqueda de Wasaberto*, cinta cinematográfica. Big Bang Films. Perú.

Cortés, F (dir.) y De Fuentes, F. (prod.) 1972. *Tonta tonta pero no tanto*, cinta cinematográfica. América Films, México.

Martínes Solares, G. (dir.) y De Fuentes, F. y Velasco, M. E. (prod.) 1983. *El que no corre, vuela*, cinta cinematográfica, América Films, México.

Martínez Solares, G. (dir.) y (prod.) 1979. *Ok, míster Pancho*, cinta cinematográfica. América Films, México.

Palafox, Teófila (dir.) e Instituto Nacional Indigenista (prod.) 1987. *La vida de una familia ikood*, cinta cinematográfica. CDI México.

Velasco, María Elena (dir.) y (Lipkies, I.; Glazer, A. prod.). 1988. *Ni de aquí ni de allá*, cinta cinematográfica. Bladys Filmes/Televisine S. A de C. V, México.

Matouk A. (productor) Rodríguez, I. (director).1957. *Tizoc, amor indio* (Cinta cinematográfica) México., Matouk Films, S. A.

Nathalie Lartilleux Nicaud (prod.) y Víctor Manuel Fouilloux (dir.) 2013 *Corazón indomable*. Serie de televisión. Televisa San Ángel, Ciudad de México. México

Páginas electrónicas

Adrianzen, Eduardo. 2017. “A JB solo le importa su platita”. Entrevista. Consultada noviembre 2017 recuperado de <https://peru21.pe/espectaculos/eduardo-adrianzen-paisana-jacinta-triunfo-ociosidad-chiste-tonto-posible-386337>

Podemos, 2017. Por un feminismo ganador: una lectura feminista de la hegemonía y una propuesta hegemónica para el feminismo desde Podemos. En línea. Consultado, octubre 2017.

Barbero, Leandro. 2009. *Payasos sacrados y tontos santos*. Enlace consultado: http://clownludens.blogspot.com/2009/01/el-bufn_21.html

Fecha de consulta: agosto 2018

Navarro, Alex. 2009. Historia de los bufones. Enlace consultado:

<https://clownplanet.com/historia-de-los-bufones/> Fecha de consulta: octubre 2018

Robles, Javier. 22 octubre 2018. “Youtube viral. Wasaberto apareció en episodio de Paisana Jacinta y muy pocos se dieron cuenta” recuperado de <https://larepublica.pe/tendencias/1342889-youtube-video-viral-wasaberto-aparecio->

[episodio-paisana-jacinta-dieron-cuenta-yt-yutub-series-peruanas-jorge-benavides-jb-noventas/](#)

Ambulante

<https://www.ambulante.org/nosotros/>

Muñoz Ramírez, Gloria. 2018. Desinformémonos *Flores en el desierto. Mujeres del Concejo Indígena de Gobierno (CNI)*

<https://floreseneldesierto.desinformemonos.org/>

Chirapaq, página web

<http://chirapaq.org.pe/es/>

Céspedes Rossel, Nélica. 2017. “Yo tenía una enorme obsesión por estudiar”.

Entrevista a Tarcila Rivera Zea. Vhs DVD International.

<https://www.dvv-international.de/es/educacion-de-adultos-y-desarrollo/ediciones/ead-842017-inclusion-y-diversidad/entrevistas/yo-tenia-una-enorme-obsesion-por-estudiar/>

Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) Directorio de Realizadores Mexicanos

<https://www.directoriorealizadoresficm.com/realizadores/cruz-yolanda/>

FILMIN LATINO

<https://www.filminlatino.mx/directora/dinazar-urbina-mata>

SensaCine México

<https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-881342/>

Enlace Zapatista

<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/>

Cine y medios comunitarios. 2012. Entrevista a Teófila Palafox.

<https://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/>

Referencias bibliográficas

Agustín, José. 2007. *Tragicomedia mexicana*. México, Booket. “El desarrollo estabilizador” (1952-1958). pp. 115-168

Almería, Luis Beltrán. 2016. *Estética de la risa. Genealogía del humorismo mexicano*. Biblioteca de Ensayo Contemporáneo. México.

Ana Mariel Weinstock. 2011 *Mujer indígena-urbana. Haciendo y nombrando el territorio*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Anzaldúa, Gloria. 2015 *Borderlands/la frontera. La nueva mestiza*. PUEG, UNAM. México.

Asociación Laboral para el Desarrollo, Adec-Atc. 1993 *Cuestión de piel. Testimonios de racismo en el Perú*. Lima.

Bartra, Armando. Otero, Gerardo. 2008 *Movimientos indígenas campesinos en México: la lucha por la tierra, la autonomía y la democracia*. CLACSO, Argentina

Benedict, Anderson. 1993. *Comunidades imaginadas*. FCE. México.

Benjamín, Walter, 2016. *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, México. pp. 63-78

Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Akal. Consultado 30 de mayo de 2018. <https://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=72>

Berger, John. 2000 *Te mando este rojo cadmio: correspondencia entre John Berger y John Christie*. Actar Editorial.

Berger, John. 2018 *Modos de ver*. Gustavo Gili. España

Berger, John. 2006 *El sentido de la vista*. Alianza Editorial.

Bergson, Henri. 2016. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza Editorial. Madrid, España.

Bonfil Batalla, Guillermo. 1981 *Utopía y revolución. El pensamiento contemporáneo de los indios en América Latina*, Nueva Imagen México.

Camacho, Javier. 2005. *El humor en la práctica de la psicoterapia de recuperación sistémica*. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Cariño Trujillo, Carmela, 2012. *Epistemologías otras en la investigación social, Subjetividades en cuestión*, Buenos Aires, CLACSO

Casaús Arzú, Marta Elena 2000. La metamorfosis del racismo en la élite del poder en Guatemala. *Nueva Antropología*, XVII (58), 27-72. [Fecha de Consulta 6 de Octubre de 2021]. ISSN: 0185-0636. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15905803>

Casaus Arzú, Marta elena. 2013. *Sobre la presunción de intencionalidad o propósito de destruir a un grupo étnico como tal*. Publicado en www.lahora.com.gt

Castellanos, Laura. 2007 *México armado 1943-1981*. Era, México

Castro Gómez, Santiago. 2000 *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Argentina.

Castro Gómez, Santiago. 2008 *El color de la razón: racismo epistémico y razón imperial*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.

Castro-Gómez, Santiago. 2003 “El lado oscuro de la época clásica”. *Filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII*. En E. Chukwudi Eze, P. Henry y S. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Chirix García, Emma Delfina. 2014 “Subjetividad y racismo: la mirada de las/los otros y sus efectos” en *Tejiendo de otro modo* Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa, editoras, Editorial Universidad del Cauca.

Crenshaw, Kimberlé. 2017. *On Intersectionality: The Essential Writings*. Paperback

Cumes Simon, Aura Estela. 2010 *La “india” como “sirvienta”: servidumbre doméstica, colonialismo y patriarcado en Guatemala*. Tesis de doctorado en Antropología. CIESAS, México.

Cumes Simon, Aura. 2014 *Mi habitación propia. Algunas líneas de mi vida*. Red de Centros de Documentación en Derechos de las Mujeres de Centroamérica.

Davis, Angela. 2005. *Mujeres, raza y clase*. Akal, Madrid.

De la Flor, César Arrospide, M. Marzal, Manuel; Zamalloa Armejo, Raúl; Franco, Carlos; Guerra García, Francisco. 1979. *Perú, identidad nacional*. Ediciones CEDEP; Perú.

Degregori, Carlos Iván. 2004 *Heridas abiertas. Derechos esquivos: Derechos humanos*, Memoria, Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.

Degregori, Carlos Iván. 2015 *Aprendiendo a vivir se va la vida. Conversaciones con Carlos Iván Degregori*. Carlos Sandoval y José Carlos Agüero. Instituto de Estudios Peruanos.

Echeverría, Bolívar. 1997 *Las ilusiones de la modernidad*. UNAM. México

Echeverría, Bolívar. 2007 *Imágenes de blanquitud*. Publicado en: Diego Lizarazo et Al. *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen, Siglo XXI*, México

Echeverría, Bolívar. 2010 *Vuelta de Siglo*. Era, México.

Echeverría, Bolívar. 2011 *La modernidad de lo barroco*. Era; México.

Escárzaga, Fabiola 2014 “Diversas formas de la contrainsurgencia. Enfrentar indios contra indios, pueblos contra pueblos y pobres contra pobres, una peligrosa estrategia en los países andinos”. En *Movimiento Indígena en América Latina: resistencia y transformación social*. Vol. III. CIESAS, UAM, BUAP, México.

Escuelita zapatista. 2014 *Participación de las mujeres en el gobierno autónomo*. México. EZLN, México

Estremadoiro, Rocío. 2018 “La cultura del pondeaje” Página Siete. Diario Nacional Independiente, Bolivia

Fanon, Frantz. 1968. Las mujeres de Argel, en *Sociología de una Revolución*. Era, México.

Fanon, Frantz. 2009 *Piel negra, máscaras blancas*. Akal, España.

Federici, Silvia. 2010 *Calibán y la Bruja*. Traficantes de Sueños. México.

Foucault, Michel. 2002. *Las palabras y las cosas*. 1968. Siglo XXI, Argentina.

Foucault, Michel. 2002. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Buenos Aires, Argentina.

Foucault, Michelle. 1979 *Microfísica del poder*. Ediciones La Piqueta. España

Frías, Bernardo. 2019. *Historia del General Martín Güemes y de la provincia de Salta*. Tomo II. Ediciones Universidad Católica de Salta, Perú.

García Fanlo, Luis. 2011. *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. A Parte Rei 74. Marzo, Revista de Filosofía, Argentina.

Gargallo, Francesca, 2012. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Desde Abajo, Colombia.

Gargallo, Francesca, 2017. *Un mar de fueguitos*. El Grito, México.

Gayatri Spivak. 1998 *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Revista Memoria Académica Orbis Tertius. La Plata, Argentina.

Giesecke, Margarita; Checa, Carmen; Giesecke Alberto (coord.) 1990 *Violencia estructural en el Perú: historias de vida*. Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz, Perú.

Gómez Moreno, Pedro Pablo. 2014 *Estética de frontera en el contexto colombiano*. Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador. Bogotá, Colombia

González Casanova, Pablo. 1965 *La democracia en México*. Ed. Era, México.

Gosfroguel, Ramón. 2007 *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*. CLACSO.

Grosfoguel Ramón, 2009. “Apuntes hacia una metodología fanoniana para la descolonización de las ciencias sociales” en: Fanon: *Piel negra máscaras blancas*, Akal.

Gruzinski, Serge. 2016. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade runner” (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica. México.

Harvey, David. 2004. *El “nuevo” imperialismo. Acumulación por desposesión*. CLACSO, América Latina.

Hering Torres, Max. 2007. ““Raza” variables históricas”, *Revista de Estudios Sociales*. Colombia.

Hernández Muñoz, Silvia. 2012. *El humor y su concepto. Humor, humorismo y comicidad*. Monografía.org, España

Herrera Martínez, Edith. 2011. *Jóvenes na savi*. Desinformémonos, México.

Hill Collins, Patricia, 2000. *Intersecting opressions*. Phcollins.doc

Hoechtl, N. 2020. “A Visual Glossary: Delirio Güero (White Delusion)” en Carabelli. G., Jovanovic. M., Kirbis. A., y Walton. J. (eds.) *Sharpening the Haze. Visual*

Essays on Imperial History and Memory. Londres: ubiquity press. pp. 159- 174. DOI <http://doi.org/10.5334/bcd.j>

Hombre nuevo editores. 2005. *La representación de lo indígena en los medios de comunicación*. El espectador. Colombia.

Huberman, Georges-Didi. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora. Argentina

Huberman, Georges-Didi. 2017. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6*. Contracampo Libros, Cantabria España.

Jáuregui, Eduardo. 2012. *El sentido del humor*. RBA Libros, España.

Jesús Granados, Manuel 2000 *Los andinos y el racismo en el Perú*. Byte ediciones.

Jiménez, Orián. 2007. *El frenesí del vulgo. Fiestas, juegos y bailes en la sociedad colonial*. Universidad de Antioquia, Colombia.

Leyva Solano Xóchitl y Shannon Speed, 2015. “Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor, en: *Prácticas otras de conocimiento. Entre crisis, entre guerras*. Tomo I, San Cristóbal de las Casas, Cooperativa Editorial Retos, pp. 451-480

Lizarzaburu, Javier. 2013 *La historia negada del racismo en Perú*. Lima, Perú.

Matos Mar, José. 1986 *Desborde popular y crisis de Estado*. IEP. Lima.

Mbembe, Achille. 2016. *Crítica a la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ned Ediciones, España.

Melgar Bao, Ricardo. 2012 *La violencia simbólica y los imaginarios juveniles latinoamericanos: lo oscuro, lo bajo y lo sucio*. UAM Xochimilco, México.

Mendoza García, Jorge, 2011. *La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva*. Scielo, Vol. 7 Número 2

Mignolo, Walter; 2007 *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*; Gedisha, Barcelona.

Mignolo, Walter; Gómez, Pedro Pablo. 2012 *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Millán Moncayo, Mágara. 2014 *Des-ordenando el género/ ¿Des-centrando la nación? El zapatismo de las mujeres indígenas y sus consecuencias*. UNAM, México.

Ministerio de Cultura de Perú, 2017 Base de datos de pueblos indígenas u originarios. Perú.

Minois, Georges. 2015. *Historia de la risa y de la burla. Del renacimiento a nuestros días*. Universidad Veracruzana. Ficticia Editorial. México.

Monsiváis, Carlos. 1992. *El fin de la diosa arrodillada*. Nexos, México.

Monsiváis, Carlos. 1999. *Rostros del cine mexicano*. Américo Arte Editores. México

Montemayor, Carlos. 1997 *Guerra en el paraíso*. De Bolsillo. México.

Montoya Rojas, Rodrigo. 2006 *¿Por qué no hay en Perú un movimiento político indígena como en Ecuador y Bolivia?* En *Movimiento Indígena en América Latina: resistencia y proyecto alternativo*. Vol. II. UACM, UAM. México.

Moreno Figueroa, Mónica. 2010. “Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México” en *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro” en América Central y el Caribe*. Elizabeth Cunin, coord. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Institut de Recherche pour le Developpement. Pp 129-170

Moreno Figueroa, Mónica. 2012. *Linda Morenita: Skin Colour, Beauty and the Politics of*

Mestizaje in Mexico’ en Horrocks, C. (ed) Cultures of Colour: Visual, Material, Textual. Oxford and New York: Berghahn Books.

Moreno Figueroa, Mónica. 2016. *El archivo del estudio del racismo en México*. Desacatos 51., “Identidades, racismos y xenofobia en América Latina”. Revista de Ciencias Sociales, CIESAS, México.

Nelson, Diane. 2006 *Man C’hitil. El dedo en la llaga. Cuerpos políticos y políticas del cuerpo en Guatemala del Quinto Centenario*. Trd. Sara Martínez Juan. Cholsamaj, Guatemala.

Oehmichen Bazán, Cristina. 2005. *Género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*. UNAM, PUEG, México.

Oyéwúmí, Oyéronké. 2017. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales de género*. En la Frontera, Colombia.

Pollock, Jonathan. 2003. *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires, Argentina

Poole, Deborah, 2000 *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Casa de Estudios del Socialismo, SUR; Lima.

Pratt, Mary Louise. 2010. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. FCE, México.

Pujadas Juan José, 1992. *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales, Cuadernos metodológicos*, CIS, Madrid, pp. 1-84.

Quijano, Aníbal. 2014. *Colonialidad del poder y clasificación social*. CLACSO, Buenos Aires, Argentina.

Rangel, Claudia. 2012 *Desaparición forzada y terrorismo de Estado en México. Memorias de la represión en Atoyac, Guerrero durante la década de los setenta*. Plaza y Valdés, México.

Reinaga, Fausto. 1970 *La Revolución India*. 4ª Ed. La Paz, MINKA y Fundación Amaútica Fausto Reinaga

Ripamonti Paula, 2017. “Investigar a través de narrativas: notas epistémico-metodológicas”, en: De Oto Alejandro y Mariana Alvarado (eds.), *Metodologías en contexto: intervenciones en perspectiva feminista, poscolonial, latinoamericana*, Buenos Aires: CLACSO, págs. 83-104.

Rivera Cusicanqui Silvia, 1987. “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia” en *Revista Temas Sociales*, número 11, IDIS/UMSA, La Paz, p. 49-64.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010 *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, Buenos Aires.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010 *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. Ed. Piedra Rota, La Paz, Bolivia.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015 *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón. Buenos Aires, Argentina.

Rohner, Seraina, 2017. *La India María. Mexploitation and the films of María Elena Velasco*. University of Texas Press.

Said, Edward. 2004. *Orientalismo*. Mondadori, España.

Salazar Lostanau, Ximena. 2015. “Vine al mundo porque dios quiere que yo esté aquí”: *Recorridos identitarios de mujeres trans en Lima, Iquitos y Ayacucho*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.

Sampedro, V., 2004. *Identidades mediáticas. La lógica del régimen de visibilidad contemporánea*. Sphera Pública, (4), 17-35.

Sánchez J. J. (2004) *No nos vamos a ir como venimos. Descripción, experiencia y relato del mundo*. CIESAS, México.

Scott C, James. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Era, México.

Segato Rita, 2013. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo. Págs. 11-35.

Segato, Rita Laura, 2007 *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Ed. Prometeo, Tucumán.

Segato, Rita Laura. 2016 *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, Madrid, España.

Serano, Julia. 2020. “El privilegio cissexual” en *Whippin girl. El sexismo y la demonización de la feminidad desde el punto de vista de una mujer trans* (García R. M. trd.). Mánades.

Servín, Elisa. 2010. “Los enemigos del progreso. Crítica y resistencia al desarrollismo del medio siglo” en Elisa Servín (coord.), *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994. Serie historia de las modernizaciones en México*, vol. 6. México, FCE

Sosenski, Susana y López de León, Ricardo. Mayo-agosto 2015. “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)” *Secuencia*, núm. 92 pp. 193-225.

Spivak Gayatri C., 2003 “¿Puede hablar el subalterno?” en Giraldo, S. *Revista Colombiana de Antropología*, volumen 39, pp. 297-364

Todorov, Tzvetan 1990. *Cruce de culturas*. Criterios, La Habana, Cuba.

Todorov, Tzvetan. 2016. *Nosotros y los otros*. Siglo XXI, México.

Tzul Tzul, Gladys. 2016 *Sistemas de Gobierno Comunal Indígena. Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq'ena'*. Ed. Maya Wuj, SOCEE, Tz'ikin Centro de Investigación y Pluralismo Jurídico.

Tuhiwai Smith, Linda. 2016. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones

Urías Horcasitas, Beatriz. 2007. *Historias secretas del racismo en México*. Tusquets, México.

Vargas Cervantes, Susana. 2016 *Queer, cuir y las sexualidades periféricas en México ¿cuáles son las limitantes del uso activista de la palabra queer en México?*

¿Qué términos debemos utilizar para generar un amplio movimiento de sexualidades periféricas? En Horizontal, revista electrónica.

Velázquez, 1645. *El bufón Don Sebastián de Morra*. 1645. Museo del Prado, Madrid

Vich, Víctor. 2001 *El discurso de la calle*. BUP-CENDI, Perú.

Wade, Peter. 2000. *Raza y etnicidad en latinoamérica*. Ecuador, Abya Yala.

Weinstock, Ana Mariel. 2011 *Mujer indígena-urbana. Haciendo y nombrando el territorio*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa, editoras, 2014 *Tejiendo de otro modo*. Editorial Universidad del Cauca. Colombia.

Zea, Leopoldo. 2012. *La filosofía americana como filosofía sin más*. Siglo XXI. México.

Zourabichvili, Françoise. (2007). *El vocabulario de Deleuze*, edit. Atuel, Buenos Aires

Zibechi Raúl, Frantz Fanon: de la descolonización al pensamiento crítico, La Jornada Semanal, 12 agosto 2018. <http://semanal.jornada.com.mx/2018/08/12/frantz-fanon-de-la-descolonizacion-al-pensamiento-critico-6809.html>

Cuernavaca, Morelos a 9 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora de la Maestría y Doctorado en Humanidades
Centro de Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***Racismo, imágenes y humor en América Latina. Los casos de la India María en México y la Paisana Jacinta en Perú*** que presenta la alumna **Ma. Luisa Camargo Campoy** para obtener el grado de Doctor(a) en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Considero que la tesis cubre con los requisitos establecidos para las tesis del Doctorado en Humanidades.

Participé como miembro del Comité Tutoral de la alumna, quien asistió puntualmente a las diversas sesiones de revisión de su proyecto. La alumna incluyó en todos los casos las diversas recomendaciones y observaciones que hice a su trabajo en las sesiones del Comité Tutoral.

Sin más por el momento, quedo de usted:

A t e n t a m e n t e

Dr. Alberto Felipe de Jesús Becerril Montekio
Facultad de Artes
UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ALBERTO FELIPE DE JESUS BECERRIL MONTEKIO | Fecha:2021-09-08 09:47:48 | Firmante

alie8RnGylFfAlKcpOVGP+pwq2XVVr8sL26nMdTa1s9XHdZl1IHjCfTrMETXztVwaHeSBkaAw34ucmz6Bjr5Up5UIVMLxuh/5IO4y90jNS5sDaxXgDDNRfKdytYr55OCJALUH3VDF
OOn6DO9gVVB0W4NV6nUovtFCO2ucFGkL7gXWogGqIXiSnbxP91hV4u2GBJ25aSFg/gtmvKZIQZB01oFdbQ7PBRsirUubs2zgec+hRUktYqOpPXldwVjzHsdlIWMi4OAerQdYke1
ak2v7FIVe0Zt9pYCpG14s4pKrQM51UPKb1jBZM6i4KOv17iQt4h5uJN0DpmGJBlT2cBtg9w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[mwfTqn](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ofOOyK3Uhxg9hEasP4hAJ7TfSkGOOE0>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES Y ESTUDIOS REGIONALES

Cuernavaca, Morelos, 8 de agosto de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Racismo, imágenes y humor en América Latina. Los casos de la India María en México y la Paisana Jacinta en Perú**, que presenta **Ma. Luisa Camargo Campoy** para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

Ma. Luisa Camargo basó su trabajo de investigación en el examen de las series cómicas de La India María, en México, y la Paisana Jacinta en Perú, ampliamente conocidas en el continente, para mostrar cómo el humor vehiculiza discursos racializados que terminan normalizándose en las sociedades donde se proyectan. Para ello utiliza el

término de *blanquitud* como uno de los ejes centrales para entender cómo desde el poder no-indígena o blanco/mestizo de dichas sociedades se ubica a estos personajes de origen rural e indígena en el ámbito del atraso, la pobreza, la suciedad y la fealdad. Además, por tratarse de personajes femeninos, estas series que movilizan ideologías de género que también refuerzan estereotipos patriarcales sobre las mujeres migrantes que deben de estar al servicio de quien no se considera indígena viviendo en las ciudades. Para ello, señala la autora, “los estudios sobre la colonialidad del poder, del saber y del ver son fundamentales en mi investigación”.

Esta investigación tiene un elemento personal sumamente central en la forma en que se ha enunciado, ya que Ma. Luisa Camargo, de origen nahua-teének, experimentó ella misma a los 14 años lo que es haber migrado de su comunidad de origen hacia centros urbanos en donde trabajó como empleada doméstica para poder seguir estudiando. Cuando estaba por iniciar este proceso, recuerda que sus hermanas mayores que ya habían salido de su comunidad le aconsejaron: «córtate las trenzas, quítate esa falda larga. Lo que harás cuando te paguen el primer sueldo será comprar ropa y zapatos. Cuando llegues a México no hables. No querrás que te confundan con la India María».



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES Y ESTUDIOS REGIONALES

Con los años, vio también a La Paisana Jacinta, en quien reconoció rasgos similares con la India María. Fue así que empezaron las reflexiones que dan cuerpo a esta tesis.

La estructura de la tesis tiene dos dimensiones metodológicas básicas. Por un lado están los apartados históricos, donde se ubica el apareamiento en el tiempo de estos personajes creados desde el poder de enunciación blanco/mestizo al interior de aparatos teóricos que nos permiten adentrarnos en las discusiones actuales relacionadas con la modernidad, el colonialismo, el género, la clase y la imagen entre otros. En la otra parte, se encuentran las experiencias propias de mujeres migrantes y de cineastas indígenas, que con entrevistas directas o en otras fuentes plantean sus posicionamientos y críticas sobre los parámetros racializados como los de las series mencionadas que han estructurado y/o restringido los espacios socioeconómicos por los que les ha tocado desempeñarse.

Tenemos aquí, entonces, una valiosa tesis con alto grado de complejidad, que sin concesiones toca metodológicamente de manera eficiente el nervio de las desigualdades estructurales y las formas de normalizar ideológicamente desde el poder abusos racistas e históricos a través de un humor aparente ingenuo proyectado desde estos personajes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO
HCS
DE INVESTIGACIÓN
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES Y ESTUDIOS REGIONALES**

de la televisión. Más importante aún, este trabajo constituye también una parte de la historia de las múltiples resistencias hacia este tipo de opresiones enmarcadas en lo que se ha llamado “la colonialidad del saber”.

Sin más por el momento, quedo de usted:

Dr. Carlos Yuri Flores Arenales
Director de tesis



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

CARLOS YURI FLORES ARENALES | Fecha:2021-08-09 10:10:08 | Firmante

0MXscbNR4mk5Hf5/j41I6h0YA8IXBaTj5SMYRaQjFWjUuhTa6h9Pgg4s4JYCqMa+CoXWkbt449HXDhdhLNx30OHLuAGB9Twqr5YA+WBnzTxuohhG8Jn7Q8Ch2YthPAhRQ5wgA
oj86FKZGVCrgCMC1xOI87PM0EZrV8hNUa8VABuCclebEeJ8PlcPeKMBrqZx3uVMQ+plpR//T06U4MvMCR99PiClgYf8/HpPy13SBXRv26pNtcWRygidTijMKEJT88yp7+g4Z0f+Ej
VgL RQYKhOOCggB5GhHdXGk6gtKS4wF8wxq1MgldSIVPLt5oSvxHfXVix6O2JOZNV+iRF7Qhw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[H7FtmT](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/aeMte7VZGPrIBBzSb88vaV0ILXbAABAC>





**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS
SUPERIORES
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**



Ciudad de México, a 5 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
 Coordinadora del Posgrado en Humanidades
 Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
 Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
 Universidad Autónoma del Estado de Morelos
 PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Racismo, imágenes y humor en América Latina. Los casos de la India María en México y la Paisana Jacinta en Perú** que presenta: **Ma. Luisa Camargo Campoy** para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

La investigación de Ma. Luisa Camargo Campoy es un tema original y poco estudiado, por lo que considero que esta debe de ser publicada ya que complementa a los temas sobre racismo y discriminación que existe en los medios audiovisuales en Latinoamérica hacia los pueblos indígenas/originarios. La tesis está bien organizada, con una introducción, seis capítulos y sus reflexiones finales, además dialoga con otros autores que están relacionados y que contribuyen a su tesis.

Finalmente quiero recalcar que aprecio cómo la autora habla sobre su propia experiencia como mujer nahua-teének y argumenta que el tema de la investigación es también personal y académico. Su intención es mostrar cómo son representados los indígenas en los medios audiovisuales y cómo concluye que estos estereotipos contribuyen a la ridiculización y el racismo hacia la gente indígena en México y Perú, lo cual logra con mucho éxito.

Atentamente

Emiliana Cruz Cruz
 Profesora Investigadora CIESAS CDMX



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

EMILIANA CRUZ CRUZ | Fecha:2021-09-07 06:29:36 | Firmante

sMD35h4F5QTNcLSRDFBY/04WAjWbGQnwO08UkC8+o/IJrpXaE0TCrt9X2nyQBw7T1yWL1hebKFZwg23iwiv82OsEUFswu2PlaeiNxcJfhlmU3FaeOIV6HArfoe7KNwIzV6hTWE
NOraJ5uGVp6pOSqmtYzNSctpW+9TiOvCtvx7jHWwQStBBVR65IAjMzeFWDJBgD5eBO6+tzPTL5oDlk+YbILCfANgiOyEeMvvQrtxqbChC5aeUudfL4MidG4CW1Nt3zzXZZc/Iki6l+
812YeauF2u2xgAn36h/CAC16n21Cr0UGkip6snExs8AwM0o+BLy0uxAkHHz1yaA9wRMZpA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



eAfdM7

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/V16q0ovfdASP2quXmA8UPUXxa8QZJFtm>





Cuernavaca, Morelos, 10 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Racismo, imágenes y humor en América Latina. Los casos de la India María en México y la Paisana Jacinta en Perú**, que presenta **Ma. Luisa Camargo Campoy** para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La investigación de Ma. Luisa Camargo sustenta una crítica a la construcción y representación que hace la industria cultural de las mujeres indígenas, con base al análisis de las series cómicas de La India María, en México, y la Paisana Jacinta en Perú. Y la contribución en la formación de discursos racializados asociados a la colonialidad del poder.



Entre algunos de los aciertos, que puedo mencionar, está el hecho de haber trabajado con personajes de México y Perú y mostrar como a pesar de las grandes diferencias entre ambos países, las marcas de desigualdad, brechas de género e identidad étnica se cruzan y hacen posible el surgimiento y la aceptación por un amplio público de estos personajes estereotipados cargados de racialismos. Esto se complementa con los testimonios de cómo lo viven las protagonistas y las luchas que desarrollan en la búsqueda y difusión de nuevas construcciones que den cuenta de la realidad de las mujeres y los indígenas en general.

El trabajo metodológico que desarrolló para su argumentación combina la revisión analítica de materiales (videos, fotografías e imágenes) con entrevistas a diversas actoras indígenas y también productoras contestarías a los modelos de colonialidad predominantes.

Por todas estas razones, considero que el trabajo reúne y supera los requisitos que exige un trabajo de investigación original, creativo y con rigurosidad académica.

Sin más por el momento, quedo de usted:

Dra. Haydée Clotilde Quiroz Malca
CICSER



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

HAYDEE CLOTILDE QUIROZ MALCA | Fecha:2021-09-12 12:19:41 | Firmante

Javknig5jMOM5T1eF3eLayLhvDdmMCEsuHnmqWISiRhjkejKUa/FETLZePFaFaBRwfBTh1A+zAAM8EuZ1SiKQGO54g/in3RWg1V15Jul965OW/MFMy5PnqSVL1EhwAyrv6pAfraUGXniNYq/T2WsUHY6ObG21WtgMkhLzArTfrCwhzr/ojMMCCUyUN9Ss+pOpkUebiEyxUwQirj65rVe05+0JTLQ44Wzt7n5k1gwBpc1ThV/lxaVte/RpB6+kzIYhq57qPTqofouYPhnLpilmwlJunzyqkGI59zjIAjg0FI6b0ZfyxpMWtxh3+T4XFWw288EkDb15dVHFkFposz+Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



c04QTi

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Z6Z6yGs6rd1TRzqo8Ew2pr0wMG2G0VIS>





17 de septiembre del 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis

**Racismo, imágenes y humor en América Latina.
Los casos de la India María en México y la Paisana Jacinta en Perú**

que presenta:

María Luisa Camargo Campoy

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El tema de investigación es relevante; la doctorante ha formulado una pertinente pregunta de investigación y ha trazado una ruta metodológica, que a pesar de no haber sido suficientemente discutida en el texto, le permitió desarrollar una reflexión importante.

María Luisa Camargo Campoy analiza el vínculo entre los programas cómicos de televisión y cine, ampliamente conocidos, la India María y La Paisana Jacinta, de México y Perú, respectivamente y la reproducción del racismo. En ambos discursos el sexismo y la discriminación de género están presentes. La tesis explica, retomando el concepto de blanquitud, cómo los mencionados productos cinematográficos contribuyen a colocar en circulación una representación negativa de las mujeres indígenas, que las entiende como sucias, tontas y atrasadas. La vigencia de esta representación vuelve aún más relevante la discusión planteada por la estudiante.



Los aspectos metodológicos tendrían que haber sido discutidos con mayor profundidad y las reflexiones teóricas retomadas de otros autores, apropiadas e interesantes, podrían *entretorse* mejor con las reflexiones propias.

Es especialmente interesante que la doctorante recupere la opinión de mujeres cineastas indígenas, que analizan su propia experiencia como realizadoras. Sin embargo, las conexiones entre esta información y la exploración sobre la India María y la Paisana Jacinta, podrían establecerse de forma más reflexiva y sólida.

Se mencionan algunas voces del movimiento indígena, que como sabemos, es amplio y diverso. Considero pertinente la idea, pero al igual que en el caso anterior, estas voces no están adecuadamente integradas al argumento del trabajo.

Sin más por el momento, quedo de usted

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Angela Ixxic Bastian Duarte".

Dra. Angela Ixxic Bastian Duarte
Profesora Invetigadora
Centri Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELA IXKIC BASTIAN DUARTE | Fecha:2021-09-17 20:27:28 | Firmante

cFvk9flpdqJwLenRE7T77axTCNLpW2BTyx4Gv9lN50MKsBWUaOG2wqnc5jp8PQEHEfm4siFSYeBzsj0A7iFMQwthiS2F3SQyjDyrAhF03eNKHduWBhFdhenBF9RvmK7fG4ZxA2aJ5T1+XwZuGfINNePu2qhgX188/dMUEcBHGzc42GtRhxlv2SiThgels3hTX7OR/uLhhiR8AzB5lm1c9KMmWCprMVUYcWEPNce1BjJidLkVqhkisMzi1jqfwp9L3KXNKogNwHgxEyEfOW6hj9OvScqCe3P9c8LdtpWH6H5B/S4vZwnA0o6iO2Yfa/Qp1GLk/me1yodGdGcEmLw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



yHqXUh

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dUQ7TPgqHC2UtXQbMGJTxniJOxsJtaK>





Dra. Martha Santillán Esqueda

San Cristóbal de las Casas, 30 de agosto de 2021.

Coordinadora del Posgrado en Humanidades

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “**RACISMO, IMÁGENES Y HUMOR EN AMÉRICA LATINA. LOS CASOS DE LA INDIA MARÍA EN MÉXICO Y LA PAISANA JACINTA EN PERÚ**”, que presenta:

MA. LUISA CAMARGO CAMPOY,

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis presenta los resultados de una investigación de varios años. La estudiante realizó búsquedas bibliográficas, trabajo de campo en México y en Perú, entrevistas, así como investigación en plataformas digitales, para comprender cuáles son las representaciones de dos producciones culturales bastante conocidas en México y en Perú: *La india María* y *La paisana Jacinta*. La autora de la tesis realizó una muy buena introducción sobre qué han significado para ella, cómo mujer migrante de origen tenek, el contacto con estas representaciones culturales. A partir de los estudios decoloniales y feministas, la autora plantea un marco teórico sobre las imágenes como discurso racista y utiliza el concepto de la “mancha india” para explicar cómo se construye la imagen desde el discurso racial. La tesis tiene el argumento de que las producciones culturales de los personajes mencionados son representaciones de mujeres indígenas racializadas, usados como dispositivos de control ejercido desde el Estado a través de la industria cultural, vinculadas al ámbito de lo político. La tesis es un aporte creativo, original y comprometido con las representaciones de las mujeres indígenas, así como formas contrahegemónicas de representación que se han creado en distintas partes de América Latina. En particular, los capítulos 5 y el 6 son muy relevantes, ya que son los apartados en los que se expone de manera más contundente su análisis del material empírico recogido. Después de una cuidadosa revisión, he considerado emitir un voto probatorio para esta tesis que cuenta con una estructura y organización adecuada, así como con los requisitos para una tesis de doctorado.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Dra. Marisa Ruiz-Trejo

Profesora titular de la Maestría en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales (PNPC-CONACYT)
Universidad Autónoma de Chiapas

Profesora del Seminario "Género y Desigualdades"

Posgrado en Políticas Públicas para la Igualdad en América Latina

Red de Posgrados en Ciencias Sociales | CLACSO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARISA GISELE RUIZ TREJO | Fecha:2021-09-10 11:03:49 | Firmante

jqiyw0LV3xJW+b9MUWP8WrUZ1CFsPghPu0jhOWuCREaySXJuON4D2qRPKxWrvGRxNcXpKjDnDNJ5iauNS/OODkz94QYEt8UjNzliOCQenIcLGaUP0RBDcHjP8ItPPyON4ngx
AHlaGGFQoPb+QXK9pU1VpEN7kqurMfZgQKW61TcvNqXr5K7iwBgeX/Oy31Clhgwlvq3ruJ5UJ5DTm6q9wIXzqAXroF15qfQmoAQfsef9wmgBfog9UtlIVqzXZMp9XOXwZ9v6l5qp
+S9okAFawOZw8i/zHiy+dwHqWdeBbjJa19+Wu8sTaNnX67pEVtuWg5gee/7/Vgzsb6jLVecK7A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



AM9TZ2

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/6KdPw82iyBUy5ye8YAQOslLobhMbZMbj>





30 de agosto de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis doctoral: **RACISMO, IMÁGENES Y HUMOR EN AMÉRICA LATINA. LOS CASOS DE LA INDIA MARÍA EN MÉXICO Y LA PAISANA JACINTA EN PERÚ**, que presenta la alumna **MA. LUISA CAMARGO CAMPOY** para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

La tesis cumple con todos los requisitos necesarios para una tesis de doctorado: trata de un tema original y relevante, está bien redactada, tiene una coherencia, así como mucho material visual para sustentar lo escrito. También contiene una amplia y diversa bibliografía. No hay una larga fundamentación acerca de su ruta metodológica, pero lo suficiente para que los lectores entiendan cómo la estudiante procedió durante la tesis.

Desde los ejemplos de la India María de México y la paisana Jacinta de Perú explora las maneras en que el racismo arraigado cobra fuerza y su expresión en ambos países, sobre todo hacia la población indígena migrante a la ciudad capital. La estudiante, al ser indígena, tiene un “privilegio epistemológico” del tema que trata, y visibiliza las muchas formas en que se expresa el racismo e inferiorización en ambos países. También resalta la manera en que existen los estereotipos racializados de las indígenas como empleadas domésticas, ignorantes y asexuales.

Ha habido tesis escritas sobre el racismo por otras mujeres indígenas en América Latina (por ejemplo, Irma Alicia Velásquez Nimatuj, Emma Chirix, Aura Cumes y Gladys Tzul en Guatemala), pero, que yo sepa, la tesis de Ma. Luisa Camargo Campoy es la primera tesis de doctorado en México escrita por una mujer indígena.

Por todas estas razones, doy mi voto APROBATORIO a la tesis de doctorado de Ma. Luisa Camargo Campoy.

Sin más por el momento, quedo de usted,

MORNA MACLEOD HOWLAND

Facultad de Estudios Superiores de Cuautla (FESC)

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MORNA MACLEOD HOWLAND | Fecha:2021-09-01 13:21:56 | Firmante

AqhgywXvMEaZ1AO0pXezNpCeyGLnMDquPR3LNVm0GdeLyMNBvkR1fOLz0Ma6JImiQRjaol82rJPb6Q2IBXx9InUnYHs3c+4hxbStv65DB07OyQ5YxnTKMoCRhOYW59fvoaWv
o0KaYxqlxT4Mt1bUlrZRq/3Mqq03aDB+P0C3+kVvCX1xd5ezvzwyb4ozAuQzIClwJBdNiNyN3nFXVlyyOfkBhXk23Z01yrZ7QpMPLG58Vz9NXwiTuybneXE9pBn2AYUmZbja0jqKH
YqwJQ77gYMDEC0+3Ycq0+jf7C8DxtldLPNsEv/P3yEqNkaa7XgYj/ydGq8XTCR38fiDGIWt8ww==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ITGnYS

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/sI3cCCEIxcTKuUTxC8GJn6vDJHyvhSW6>

