



Okey Mister Pancho (1981)
de Gilberto Martínez Solares y María Elena Velasco

La INDIA María

en el CINE MEXICANO

INDÍGENAS, FRONTERAS E INMIGRACIÓN

Maricruz Castro Ricalde

A principios de la década de los años 1970, surgió el personaje de la India María, exitoso primero debido a las caravanas artísticas que, en forma itinerante, se presentaban en la provincia mexicana y, después, dentro del popular programa televisivo de variedades *Siempre en domingo*. La elección del nombre de su personaje registra, por lo menos, dos connotaciones. La primera se vincula al presente histórico en el que aparece este carácter y corresponde a la emigración de las indígenas mazahuas a la ciudad de México. El principal medio de sustento de estas mujeres al llegar a la urbe era la venta de frutas en la calle o de muñequitas de trapo. La gente de la ciudad las uniformó con el nombre de “Marías”, término “peyorativo y racista con el cual la población mestiza se refiere a las mujeres indígenas que habitan en las zonas urbanas”. (Valenzuela, 1998: 148). Mediante la generalización de un nombre, las mazahuas no exhibían un rostro propio y sólo eran reconocibles por el oficio ambulante que ejercían. De aquí, posiblemente, el arraigo del personaje creado por la actriz María Elena Velasco, quien en sus películas proyecta situaciones cercanas a las vividas por miembros de las clases populares, en una sociedad en donde las colectividades indígenas eran (y siguen siendo) ignoradas por la televisión y el cine de aspiraciones meramente lucrativas. La India María, entonces, puso en circulación imágenes que se afirmaron como elementos de identidad para miles de espectadores.

El nombre del personaje de Velasco recuerda también la fusión de culturas, la indígena y la española. La catequesis y los bautizos masivos del siglo XVI se tradujeron también en mecanismos de homogeneización. Uno de ellos fue el cambio del nombre autóctono de las mujeres por el de “María”, en alusión a la madre de Jesús. A estos procedimientos uniformadores, Velasco responde con actitudes y acciones que perfilan una identidad, un rostro, una diferenciación. Vestida de indígena mazahua, representaba, así, a las cientos de “Marías” que se desplazaron a la ciudad de México en esos años, debido a la crisis del campo y a la industrialización creciente de los centros urbanos del país.

Los campesinos habían dejado de ser la “amenaza” violenta que tanto temieran los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), ante el fantasma de las revoluciones cubanas, nicaragüenses y los levantamientos en Honduras y Guatemala. Fueron los sectores populares, sobre todo el obrero, quienes comenzaron a ser el foco de atención, al desarrollar acciones que le dieron un giro a la manera como eran considerados: de enajenados pasaron a personificar los conceptos de resistencia y denuncia. En ese contexto aparece la figura con la que triunfará como comediante María Elena Velasco Frago: la India María.

L'INDIENNE MARÍA

DANS LE CINÉMA MEXICAIN

INDIGÈNES, FRONTIÈRES ET IMMIGRATION

Au début des années 1970, est apparu le personnage de l'Indienne María, dont le succès fut d'abord dû aux artistes itinérants qui présentaient leur spectacle dans des caravanes à travers la province mexicaine et ensuite, au programme très populaire de variétés à la télévision *Toujours le dimanche*. Le choix du nom du personnage présente au moins deux connotations. La première est liée au présent historique où apparaît cette figure et correspond à l'émigration des femmes indigènes mazahuas vers la ville de Mexico. Le principal moyen de subsistance de ces femmes en arrivant à la ville était la vente de fruits dans la rue ou de poupées de chiffons. Les gens de la ville les uniformisèrent sous le nom de “Marías”, terme “péjoratif et raciste par lequel la population métisse se réfère aux femmes indigènes qui habitent dans les zones urbaines” (Valenzuela, 1998 : 148). Par la généralisation d'un seul nom, les mazahuas n'avaient pas de visage propre et n'étaient identifiables que par le métier ambulante qu'elles exerçaient. C'est là que s'enracine, probablement, le personnage créé par l'actrice María Elena Velasco, qui, dans ses films, projette des situations proches de celles vécues par certains membres des classes populaires, dans une société où les collectivités indigènes étaient (et sont toujours) ignorées par la télévision et le cinéma commercial. L'Indienne María, dès lors, mit en circulation des images qui s'affirmèrent comme des éléments d'identité pour des milliers de spectateurs.

Le nom du personnage de Velasco rappelle aussi la fusion des cultures, indigène et espagnole. La catéchèse et les baptêmes massifs du XVI^e siècle constituèrent aussi des mécanismes d'homogénéisation. L'un d'eux fut la substitution du nom autochtone des femmes par celui de “María”, en référence à la mère de Jésus. À ces procédés d'uniformisation, Velasco répond par des attitudes et des actions qui dessinent une identité, un visage, une différenciation. Habillée en indigène mazahua, elle représentait ainsi les centaines de “Marías” qui partirent vers la ville de Mexico dans ces années-là, à cause de la crise de l'agriculture et de l'industrialisation croissante dans les centres urbains du pays.

Les paysans avaient cessé d'être la “menace” violente que les gouvernements de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) et de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) avaient tellement redoutée, face au fantôme des révolutions cubaines, nicaraguayennes et aux soulèvements



María Elena Velasco, lauréate d'une Diosa de Plata



Ni Chana ni Juana (1984) de María Elena Velasco

La actriz incursionó primero como intérprete, después y en forma simultánea como guionista, hasta colocarse detrás de la cámara y participar finalmente en la producción de sus cintas. Velasco había realizado *El coyote emplumado* (1982) y *Ni Chana ni Juana* (1984) y con ello se sumó a otras directoras mexicanas que filmaron sus primeros largometrajes en la década de los años 1980: Busi Cortés, María Novaro, Marisa Sistach y Dana Rotberg. Las cuatro provenían de la academia, al haber estudiado en el Centro de Capacitación Cinematográfica o el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. No era el caso de Velasco como tampoco el de otra debutante en su papel de directora: Isela Vega (*Las amantes del señor de la noche*, 1986).

La insubordinación del personaje creado por María Elena Velasco no la confronta abiertamente con la ley, pero exhibe otras formas de resistencia a la estereotipación, mediante su capacidad de adscribirse a repertorios sociales múltiples. *Ni de aquí, ni de allá* (1988), el tercer filme de Velasco, refuerza, por un lado, el imaginario en torno de la mujer indígena: tímida, de mirada huidiza, recatada, con un gran sentido de solidaridad y torpe en extremo. Pero, por el otro, en su dis-

au Honduras et Guatemala. Ce furent les secteurs populaires, surtout celui des ouvriers, qui devinrent le centre de l'attention, en développant des actions qui inversèrent la manière dont ils étaient considérés : cessant de s'identifier à l'aliénation, ils se mirent à personnifier les concepts de résistance et de dénonciation. Dans ce contexte, apparaît le personnage qui fera le succès de la comédienne María Elena Velasco Frago: l'Indienne María.

L'actrice s'investit d'abord comme interprète, puis simultanément comme scénariste, jusqu'à se placer derrière la caméra et participer finalement à la production de ses films. Velasco avait réalisé *Le Coyote emplumé* (1982) et *Ni Chana ni Juana* (1984) et elle avait ainsi rejoint d'autres réalisatrices mexicaines qui réalisèrent leurs premiers longs-métrages dans la décennie des années 1980 : Busi Cortés, María Novaro, Marisa Sistach et Dana Rotberg. Toutes les quatre provenaient de l'académie, ayant fait leurs études au Centre de formation cinématographique ou au Centre universitaire d'études cinématographiques. Ce n'était pas le cas de Velasco, pas plus que celui d'une autre débutante en tant que réalisatrice : Isela Vega (*Les Amantes du seigneur de la nuit*, 1986).

L'insubordination du personnage créé par María Elena Velasco ne se traduit pas par une confrontation ouverte avec la loi, mais exhibe d'autres formes de résistance face au stéréotype, grâce à sa capacité à s'inscrire dans des répertoires sociaux multiples. *Ni d'ici ni de là-bas* (1988), le troisième film de Velasco, d'un côté renforce l'imaginaire associé à la femme indigène : timide, regard fuyant, réservée, avec un grand sens de la solidarité et d'une maladresse extrême. Mais, d'un autre côté, dans son discours, le film aborde des thèmes politiques, dénonce l'existence d'actes de corruption ou d'injustice, fait irruption dans des espaces où l'on n'attendrait pas un personnage féminin, et encore moins un membre d'une ethnie autochtone, comme les toilettes pour hommes, la scène d'un crime, des cours d'aérobic ou des centres commerciaux luxueux. En résumé, le film construit une représentation de la femme indigène dotée d'une plus grande marge de manœuvre et il s'éloigne, ainsi, des images homogènes tissées autour du genre, de la race, de la classe sociale et de la nationalité.

Autant dans le cinéma d'Hollywood que dans le cinéma mexicain, affirme Norma Iglesias, l'imaginaire a forgé la frontière "comme étant un espace qui donnait la liberté à ses habitants, comme étant la terre de personne et de tous, où la loi traditionnelle avait très peu de sens et où autres règles entraient en jeu" (2003 : 328). Le film de Velasco nuance et renforce à la fois cette perception, car le progrès économique tant désiré n'arrive jamais, quel que soient le temps et le lieu où

curso toca temas políticos, reclama ante la presencia de actos corruptos o injustos, irrumpe en espacios en donde no se esperaría a un personaje femenino y, mucho menos, a cualquier miembro de una etnia autóctona, como los baños de hombres, la escena de un crimen, clases de aerobics o centros comerciales lujosos. En síntesis, construye una representación de la mujer indígena con un margen más amplio de acción y se aleja, así, de las imágenes homogéneas tejidas alrededor del género, la raza, la clase social y la nacionalidad.

Tanto en el cine de Hollywood como en el mexicano, sostiene Norma Iglesias, el imaginario ha forjado la frontera “como un espacio que daba la libertad a sus pobladores, como la tierra de nadie y de todos, donde la ley tradicional tenía muy poco sentido, y donde otras reglas entraban en juego” (2003: 328). La película de Velasco matiza y refuerza, a la vez, esta percepción, pues el progreso económico anhelado nunca llega, sin importar cuánto y en dónde se haya trabajado. Las relaciones laborales se dibujan desde una perspectiva cercana a la explotación; la ley estadounidense es parcial, pues favorece a los patrones y no a los inmigrantes indocumentados. De este modo, se plantea un panorama distinto al de otras películas: no enfatiza la violencia urbana ni subraya la transgresión de la ley por parte de la protagonista, quien se desplaza a

l'on a travaillé. Les relations de travail se dessinent dans une perspective proche de l'exploitation ; la loi des États-Unis est partielle, car elle favorise les patrons et non les immigrants sans-papiers. De cette façon se dessine un panorama différent de celui d'autres films : il ne met pas l'accent sur la violence urbaine et ne souligne pas non plus la transgression de la loi par la protagoniste, qui part aux États-Unis avec le désir d'accéder à la liberté économique et, en retour, subit les injustices du système social américain.

Ni d'ici ni de là-bas prend aussi ses distances par rapport à la représentation mélodramatique de la frontière comme lieu où l'on souffre et où l'on a la nostalgie de la chère patrie. Le genre et le ton cinématographique l'érigent en l'un des rares moyens capables de visibiliser médiatiquement l'indigène et l'immigrant dans l'offre culturelle mexicaine. C'est une des variables qui explique le grand succès qu'eut le film parmi les spectateurs aux revenus modestes et au faible niveau de scolarisation (c'est le film qui fit le plus d'entrées au Mexique, en 1988). En outre, il fonctionna comme un élément éducatif qui dialoguait avec la culture des spectateurs, confirmant ou enrichissant leurs représentations imaginaires ; affirmation qui ne signifie pas que telle ait été l'intention du producteur Iván Lipkies ou de la réalisatrice elle-même. De fait, María Elena Velasco a souligné que son cinéma “[...] doit faire

Tonta tonta, pero no tanto (1972) de Fernando Cortés





izquierda / à gauche
Ni Chana ni Juana (1984)
 de María Elena Velasco
 derecha / à droite
Tonta tonta, pero no tanto
 (1972) de Fernando Cortés

Ni de aquí, ni de allá (1988)
 de María Elena Velasco

Estados Unidos seducida por alcanzar la libertad económica y, en cambio, padece las inequidades del sistema social estadounidense.

Ni de aquí ni de allá también se distancia de la representación melodramática de la frontera como un lugar en donde se sufre y se añora la patria querida. El género y el tono cinematográfico la erigen en uno de los pocos medios de visibilización mediática del indígena y el inmigrante en la oferta cultural mexicana. Ésta es una de las variables que explica la gran aceptación que tuvo la película entre los públicos de bajos ingresos y escasa escolaridad (fue la más taquillera en México, en 1988). Además, funcionó como un elemento educativo que dialogaba con la cultura de sus receptores, ratificando sus imaginarios o enriqueciéndolos; afirmación que no significa que ésa haya sido la intención del productor Iván Lipkies o de la propia realizadora. De hecho, María Elena Velasco ha enfatizado que su cine “[...] debe hacer que la gente pase un rato alegre, divertido, pero al mismo tiempo debe dar un ejemplo positivo o llamar a la reflexión sobre alguna situación” (Pacheco 2003).

CAMPO MEXICANO Y URBE ESTADOUNIDENSE

La película, dentro de una estructura lineal (sólo quebrada por un *flashback* inicial), registra la gran complejidad de la sociedad mexicana de su tiempo. Consciente de que nunca podrá adquirir un tractor con la venta de sus productos agrícolas o de las cestas de palma en el mercado del pueblo, María acepta la propuesta de los esposos Wilson de marchar con ellos a los Estados Unidos como trabajadora doméstica. La India se ve confrontada tanto a la relación campo/ciudad como a la de un país desarrollado con otro que no lo es. Se convierte en una obrera inmigrante e ilegal, al extraviarse en el aeropuerto de Los Ángeles y tener que buscar una manera de ganarse la vida. Uno de los enfoques más interesantes del filme es la movilidad que presenta el personaje y que convierte sus trayectos en intersecciones y puntos de unión entre ambos espacios. En ellos, el recorrido es casi tan relevante como los puntos de partida y de llegada. Se atenúa la tradicional polaridad entre el campo y la ciudad y, en



passer aux gens un moment agréable, divertissant, mais en même temps il doit donner un exemple positif ou inviter à la réflexion sur une situation donnée” (Pacheco 2003).

CAMPAGNE MEXICAINE ET VILLE ÉTATSUNIENNE

Le film, dans une structure linéaire (rompue seulement par un *flashback* initial), souligne la grande complexité de la société mexicaine de son temps. Consciente qu'elle ne pourra jamais acquérir un tracteur avec la vente de ses produits agricoles ou de ses paniers en feuilles de palme au marché du village, María accepte la proposition des époux Wilson de s'en aller avec eux aux États-Unis comme travailleuse domestique. L'Indienne est confrontée à la relation ville/campagne autant qu'à la relation entre un pays développé et un autre pays qui ne l'est pas. Se perdant dans l'aéroport de Los Angeles, elle doit chercher un moyen de gagner sa vie et devient ouvrière immigrée et illégale. L'un des points de vue les plus intéressants du film est la mobilité que présente le personnage et qui transforme ses trajets en intersecciones et points de rencontre entre les deux espaces. Dans ces espaces, le chemin parcouru est presque aussi important que les points de départ et d'arrivée. La traditionnelle polarité entre ville et campagne est atténuée, tandis que sont mises en exergue les transformations de l'une par rapport à l'autre et vice versa. Ce qui est mis en jeu, ce ne

cambio, sobresalen las transformaciones que registra uno por el efecto de la otra, y viceversa. Se ponen en juego no ya dos términos, sino la multiplicación de sus relaciones.

Sin embargo, el tránsito de un espacio a otro (del rural al urbano, de México a Estados Unidos) no implica para María, ni para ninguno de los otros personajes que trabajan en los restaurantes de comida mexicana, en la maquila o el servicio doméstico, un desplazamiento en su posición de subalternos. La elección de una estructura circular (la historia finaliza en el punto en donde comenzó) es una metáfora de la situación económica de María y de cientos de indocumentados que no encuentran en el país de la abundancia el cumplimiento de ninguno de sus sueños. De aquí la importancia del tratamiento espacial, pues asemeja o diferencia, mediante el tipo de planos utilizados, tanto la vida del campo como la de la urbe, propone un imaginario en torno de las ciudades de uno y otro lugar, plantea de qué manera los trayectos marcan la diferencia entre ambas naciones.

Las primeras imágenes de *Ni de aquí ni de allá* muestran a María en el interior de un autobús público que viaja de Tijuana a México. En esa breve secuencia que antecede al *flashback* que sustenta la

sont plus deux termes mais leurs multiples relations.

Cependant, le passage d'un espace à un autre (de l'espace rural à l'espace urbain, du Mexique aux États-Unis) n'implique pas pour María, ni pour aucun des personnages qui travaillent dans les restaurants de cuisine mexicaine, dans la sous-traitance ou le service domestique, un déplacement par rapport à leur position de subalterne. Le choix d'une structure circulaire (l'histoire finit là où elle a commencé) est une métaphore de la situation économique de María et de centaines de sans-papiers qui ne trouvent pas dans le pays de l'abondance la possibilité de réaliser un seul de leurs rêves. D'où l'importance du traitement de l'espace, car il rapproche ou différencie, selon le type de plan utilisé, autant la vie à la campagne que la vie en ville, il propose un imaginaire autour des villes de l'un et l'autre espace, il problématise la manière dont les trajets marquent la différence entre les deux nations.

Les premières images de *Ni d'ici ni de là-bas* montrent María dans un autobus public qui fait le voyage de Tijuana à Mexico. Dans cette brève séquence précédant le *flashback* qui structure la totalité de l'histoire, le spectateur est témoin des conditions dans lesquelles se trouvent la campagne mexicaine et ses habitants. Il suffirait d'analyser ce segment pour iden-

El miedo no anda en burro (1976) de Fernando Cortés



totalidad de la historia, el espectador es testigo de las condiciones en que se encuentra el campo mexicano y sus habitantes. Bastaría analizar este segmento para identificar los distintos ejes que se intersecan en la historia –los de género, raza, nacionalidad y clase social– y permite entenderlos desde el margen de una multiplicada subordinación. Con una gran radiograbadora en las piernas, María se aparta de su compañero de asiento, quien intenta aproximarse más a ella. La pobreza del medio rural mexicano se alterna con una nueva toma sobre María, quien al evadir el acoso del varón deja clara su postura, en cuanto a que su género y su raza no deben ir aparejados a una situación indeseada o de humillación. Por otra parte, la radiograbadora remite al corrido que se escucha en *off* y actúa de manera complementaria a las imágenes exhibidas. La presencia destacada de ese reproductor musical ejemplifica los mecanismos de apropiación del desarrollo tecnológico de la sociedad estadounidense y global de la que ha sido expulsada, pero en forma simultánea, los de resistencia. La India no escucha los ritmos de moda de la clase media urbana de ese país, sino los de la frontera que son compartidos por los habitantes latinoamericanos de ambos lados de la línea divisoria.

Los mazahuas difieren de otros grupos sociales por la manera de vestir, pero también por su gastronomía, su religión, sus oficios, afirma la película. Pero, en realidad, es sólo la indumentaria la que separa a María del resto de un amplio sector de los mexicanos, quienes también comen tamales y tacos, preparan salsas en molcajete, compran en el tianguis o acuden a la iglesia católica. Es también la forma de vestir lo que distingue a los Wilson de otros mexicanos (ataviado él como explorador y ella con un amplio sombrero que la protege del sol) y es evidente que ellos están más alejados de María que los mestizos de su patria: el señor Wilson toma muchas fotografías de aquello que le parece exó-

tificar los diversos axes qui se croisent dans l'histoire – ceux de genre, de race, de nationalité et de classe sociale – ce qui permet de les comprendre à partir d'une multiplicité de rapports de subordination. Avec un grand appareil de radiocassette sur les genoux, María s'écarte de son compagnon de siège, qui essaie de se rapprocher d'elle. La pauvreté du milieu rural mexicain alterne avec une nouvelle prise de vue sur María, qui, en cherchant à éviter le harcèlement de l'homme, montre clairement sa position, à savoir que son genre et sa race ne doivent pas aller de pair avec une situation indésirable ou humiliante. D'autre part, la radio renvoie au *corrido*¹ qui s'entend en fond sonore et qui a une fonction complémentaire de celle des images montrées. La présence soulignée de cet appareil de reproduction musicale illustre les mécanismes d'appropriation du développement technologique de la société des étatsunienne et de la société globale dont elle a été expulsée, mais aussi les mécanismes de résistance. L'Indienne n'écoute pas les rythmes à la mode de la classe moyenne urbaine de ce pays mais ceux de la frontière qui sont partagés par les Latino-Américains qui habitent des deux côtés de la ligne de division.

Le film affirme que les Mazahuas se différencient des autres groupes sociaux par leur manière de s'habiller mais aussi par leur gastronomie, leur religion, leurs métiers. Mais en réalité, c'est seulement le vêtement qui sépare María d'une grande partie des Mexicains qui mangent aussi des *tamales*² et des *tacos*³, préparent des sauces dans un mortier, font leurs achats au marché ou fréquentent l'église catholique. C'est aussi la manière de s'habiller qui distingue les Wilson des Mexicains (lui, habillé en explorateur et elle avec un grand chapeau qui la protège du soleil) et c'est évident qu'ils sont plus éloignés de María que les métis de sa patrie : monsieur Wilson prend beaucoup

de photos de ce qui lui paraît exotique. Les indigènes, par exemple. Les Anglo-Saxons ne mangent que des donuts et des hamburgers, ils peuvent apparemment tout acheter et jouissent de beaucoup de temps libre, ce qui les sépare radicalement des personnes que María a l'habitude de fréquenter. Velasco souligne la différence en ne traduisant pas (de l'anglais à l'espagnol) les échanges verbaux des Wilson ou des autres Anglophones, stratégie qui exclut l'indienne du dialogue (laquelle, cependant, parle espagnol et non pas mazahua) et lui rend difficile la compréhension des codes culturels de son nouvel environnement.

La photographie souligne le contraste entre la ville et la campagne : dans les

Ni de aquí, ni de allá (1988) de María Elena Velasco





El que no corre, vuela... (1982) de Gilberto Martínez Solares

tico. Los indígenas, por ejemplo. Los anglosajones comen sólo donas y hamburguesas, pueden comprarlo aparentemente todo y gozan de mucho tiempo para el ocio, lo cual los separa radicalmente de las personas a las que María está acostumbrada a tratar. Velasco subrayará la diferencia al no traducir (del inglés al español) los intercambios verbales de los Wilson o del resto de los angloparlantes, estrategia que expulsa del diálogo a la indígena (que, sin embargo, habla español, no mazahua) y le dificulta la comprensión de los códigos culturales de su nuevo entorno.

La fotografía permite contrastar el campo y la ciudad: en las escenas campiranas, la figura de la mujer es nítida y se sitúa en un primer plano. En la urbe, es enmarcada por los rascacielos y su cuerpo se ve empequeñecido, gracias a los contrapicados que agigantan las construcciones y a la posición del sujeto en un segundo o último plano de la composición visual. A través de estas imágenes, el espectador se percata de la soledad del personaje, perdido en una ciudad en la que no conoce a nadie. Aun cuando la película está centrada más en las acciones y los diálogos son estrictamente los necesarios, es visible que en las escenas con su abuelo, el “tata”, se desarrolla una conversación basada en el intercambio de los puntos

scènes rurales, la figure de la femme est nette et apparaît en premier plan. Dans la ville, elle est encadrée par les gratte-ciel et son corps semble rapetissé par les contre-plongées qui accentuent le gigantisme des constructions et aussi par la position du sujet dans un second plan ou à l’arrière-plan de la composition visuelle. À travers ces images, le spectateur prend conscience de la solitude du personnage, perdu dans une ville où il ne connaît personne. Même quand le film est davantage centré sur les actions et que les dialogues sont réduits au strict nécessaire, il est visible que dans les scènes avec son grand-père, le “tata”, se déroule une conversation basée sur les échanges de leurs points de vue respectifs à propos du voyage de María, alors que dans le reste du film les échanges sont purement circonstanciels. La saturation des objets et des personnes du centre de Los Angeles (boutiques, circulation, panneaux, vendeurs et consommateurs, passants) fait ressortir d’autant plus l’absence de contacts affectifs et le vide dialogique du personnage.

Bien qu’il y ait une proximité visuelle entre les deux villes présentées dans le film, Velasco, pour des raisons d’intrigue, accorde une plus grande importance à la ville des étatsunienne. Celle-ci se présente comme un espace où, si la langue anglaise continue à



El coyote emplumado (1983) de María Elena Velasco

de vista de ambos sobre el viaje de María, en tanto que en el resto de la película, los intercambios verbales son puramente circunstanciales. La saturación de los objetos y las personas del centro de Los Ángeles (tiendas, tránsito vehicular, letreros, vendedores y consumidores, transeúntes) resalta, por tanto, la ausencia de contactos afectivos y el vacío dialógico del personaje.

Si bien hay una cercanía visual entre las dos ciudades que se presentan en el filme, Velasco, por cuestiones de la trama, le concede una mayor importancia a la estadounidense. Ésta se ofrece como un espacio en donde si la lengua inglesa sigue siendo un instrumento de dominación y menosprecio para los indocumentados, el español ha conquistado vastas extensiones urbanas. Las imágenes en donde se muestra su fuerte presencia se multiplican: los nombres de los teatros, de los restaurantes y los comercios, la aparición de fotografías del cantante ranchero Vicente Fernández o de la misma India María resemantizan el espacio fronterizo y lo configuran como un lugar de encuentro cultural, en donde junto con las oposiciones se dan cita negociaciones discursivas de todo tipo.

Estas diferencias entre el campo y la urbe también se marcan en el uso de la tecnología y los medios de transporte, ausentes en el paisaje mexicano. El personaje femenino es deportado en autobús y en esa trayectoria corre de manera paralela un tren, medios que actúan como oposición del progreso del país vecino, al cual María tiene acce-

étre un instrument de domination et de mépris pour les sans-papiers, l'espagnol a conquis de vastes zones urbaines. Les images où sa forte présence est montrée sont nombreuses : les noms des théâtres, des restaurants et des commerces, l'apparition de photos du chanteur populaire Vicente Fernández ou de l'Indienne María elle-même resémantisent l'espace de la frontière et le configurent en tant que lieu de rencontre culturelle, où en même temps que les oppositions sont convoquées des négociations discursives de toutes sortes.

Ces différences entre la campagne et la ville apparaissent aussi dans l'usage de la technologie et des moyens de transport, absents du paysage mexicain. Le personnage féminin est refoulé en autobus et, sur sa trajectoire, roule parallèlement à un train, moyens de transport qui font opposition au progrès du pays voisin, auquel María accède par voie aérienne. À plusieurs reprises on verra les problèmes qu'elle rencontre dans le maniement des multiples appareils électroniques qui lui sont inconnus : le carrousel des bagages à l'aéroport, le fouet électrique, l'escalier mécanique, la radiocassette, l'allumage automatique des lumières, le lit articulé selon différentes positions. La maladresse de María dans l'avion disparaît dans le trajet en autobus. Dans l'avion elle doit être hissée de force, elle heurte les passagers avec sa caisse de piments, elle ne sait pas utiliser la ceinture de sécurité, elle préfère manger *quesadillas*⁴ en croyant qu'on va lui faire payer la nourriture alors que dans l'autobus elle ne commet aucune erreur. Comme le signale José Manuel Valenzuela, les vêtements traditionnels des indigènes ne sont pas compatibles avec les nouveaux contextes (1998: 149) et dans ces scènes, María Elena Velasco montre comment la modernité est loin de faire partie d'un discours global.

FRONTIÈRE, IDENTITÉ ET IMMIGRATION

Les groupes indigènes occupent la position la plus basse dans les strates sociales au Mexique. Ils sont opprimés autant à cause de leur classe sociale (paysans pauvres, ouvriers ou employés précaires dans les villes) qu'à cause de leur non-appartenance aux cultures dominantes, marquées par les modèles occidentaux. *Ni d'ici ni de là-bas* fait allusion à un problème d'identité qui ne se limite pas à l'existence de cette situation au sein de la société mexicaine. Il s'inscrit dans une perspective migratoire internationale, au-delà d'un point de vue purement géographique. Ni l'"ici" ne se réfère au Mexique ni "là-bas" aux États-Unis, car les références pourraient tout aussi bien être inversées. L'emploi des déictiques dans cette expression populaire est en relation avec une vision des identités mouvantes, où



SUBTITULADA EN ESPAÑOL
LA INDIA MARIA (María Elena Velasco) **"OKEY, MISTER PANCHO"**
 con Ramón Valdes y Armando Solo La Marra (El Chécole) • A Colors • Dist. por Aducci Films, Inc. • A1758
 © 1981 M. U.S.A.

Okey Mister Pancho (1981) de Gilberto Martínez Solares et María Elena Velasco

so por aire. En forma repetida se ilustrarán sus problemas en el manejo de múltiples aparatos electrónicos que le son desconocidos: el carrusel del equipaje en el aeropuerto, la batidora, la escalera eléctrica, la radiograbadora, el encendido automático de las luces, la cama con distintas posiciones. La torpeza de María en el avión desaparece en el trayecto en autobús. Mientras que en aquél debe ser subida a la fuerza, golpea a los pasajeros con su caja de chiles, no sabe utilizar el cinturón de seguridad, prefiere comer sus quesadillas y piensa que le van a cobrar la comida, en el autobús no comete desatino alguno. Como señala José Manuel Valenzuela, los hábitos tradicionales de los indígenas no son compatibles con los nuevos contextos (1998: 149) y en estas escenas, María Elena Velasco marca cómo la modernidad está lejos de formar parte de un discurso global.

FRONTERA, IDENTIDAD E INMIGRACIÓN

Los grupos indígenas ocupan el lugar más bajo en la estructura social en México. Son oprimidos tanto por su clase social (empobrecidos campesinos, obreros o subempleados en las urbes) como por su no pertenencia a las culturas predominantes, marcadas por los modelos occidentales. *Ni de aquí ni de allá* alude a un

una fois mises en mouvement, elles ne peuvent être fixées en un lieu déterminé.

Le changement d'espace est une variable incorporée à l'identité, qui est définie en tant qu'ensemble de relations mobiles. C'est pourquoi le déplacement géographique ne se traduit pas par l'adoption d'une identité "autre", distincte d'une identité "mexicaine", mais par la reconfiguration d'un processus en flux constant, où elle peut continuer à porter presque les mêmes vêtements (María revient au Mexique en portant des tennis et non plus des *huaraches*³). Le thème de la nationalité confirme des stéréotypes mais aussi un désir de montrer un microcosme où diverses cultures sont capables de vivre ensemble, sans perdre certains éléments propres de leur origine.

Le langage cinématographique renforce les sens textuels produits par l'histoire du film : les plans généraux fonctionnent différemment selon qu'ils se réfèrent à la campagne ou à la ville. Celle-ci est présentée comme un espace dangereux et complexe pour le sujet qui arrive de la campagne. La technologie augmente ces craintes par l'ignorance de son mode d'emploi de sorte que le film *Ni d'ici ni de là-bas* renforcerait le sté-



Tonta tonta, pero no tanto (1972) de Fernando Cortés

problema de identidad que no se detiene en la existencia de esta situación dentro de la sociedad mexicana. Se centra en el interior de un enfoque migratorio internacional, que rebasa una perspectiva netamente geográfica. Ni el “aquí” se refiere a México, ni el “allá” a Estados Unidos, pues bien pudieran invertirse las referencias. El empleo de los décticos en esta expresión popular se relaciona con una visión de identidades en flujo, en donde una vez puestas en movimiento, son incapaces de ser retenidas por un lugar determinado.

El cambio de espacio es una variable que se incorpora a la identidad, pues es singularizada como un conjunto de relaciones móviles. Por lo tanto, la traslación geográfica no se traduce en la adopción de una identidad “otra”, distinta a la de una identidad “mexicana”, sino en la reconfiguración de un proceso siempre en flujo, en donde ella puede seguir vistiendo casi igual (María regresa a México calzando tenis y no huachas). El asunto de la nacionalidad ratifica estereotipos, pero, al mismo tiempo, un deseo de mostrar un microcosmos en donde diversas culturas son capaces de convivir, sin perder elementos propios de su origen.

El lenguaje cinematográfico apoya los sentidos textuales producidos por la historia del filme: los planos generales funcionan de manera distinta, depen-

réotipe de l’imaginaire au sujet des villes. En même temps, il contredit l’idée généralement admise qu’émigrer de “l’autre côté” est synonyme de richesse et de progrès ou que la justice opère de façon différente dans les pays développés. Les erreurs des agents du service de l’immigration, la facilité avec laquelle la protagoniste peut obtenir du travail et change plusieurs fois de métier vu la nécessité d’une main-d’œuvre bon marché, mettent en question la structure générale de la légalité aux États-Unis et la façon arbitraire dont elle s’applique quand il s’agit des sans-papiers.

Le film rend visibles les problèmes des *mojados* (“dos mouillés”), sans que le facteur ethnique y soit une variable problématisée. L’origine mazahua n’est mise en évidence qu’à travers l’habillement et laisse de côté des aspects comme celui de la langue indigène et des coutumes de la communauté. En revanche, María représente bien, dans une perspective beaucoup moins explorée dans les imaginaires cinématographiques, l’insertion des femmes indigènes sans-papiers dans les espaces de travail urbains de la frontière, qui ne sont pas très différents de ceux de son pays. Son inscription dans une strate économique dépourvue de protection sociale ne change pas parce qu’elle est partie à la ville ou qu’el-

diendo si se refieren al campo o a la ciudad. Ésta se presenta como un lugar peligroso y complejo para el sujeto que llega del campo. La tecnología acrecienta estos temores, ante el desconocimiento de su uso y, así, *Ni de aquí ni de allá* reforzaría el estereotipo del imaginario alrededor de las urbes. En forma simultánea, contradice la idea generalizada de que emigrar “al otro lado” es sinónimo de riqueza y progreso o de que la justicia opera de manera diferente en los países desarrollados. Las equivocaciones de los agentes del servicio migratorio, la facilidad con la que la protagonista puede conseguir trabajo y cambiar repetidas veces de oficio debido a la necesidad de una mano de obra barata, cuestionan la estructura legal estadounidense y la forma discrecional como se aplica, cuando de indocumentados se trata.

La película visibiliza los problemas de los “mojados”, sin que el factor étnico sea una variable que se problematice en ella. El origen mazahua sólo se patentiza a través de la indumentaria y deja de lado aspectos como la lengua indígena y las costumbres de la comunidad. En cambio, María sí representa, desde una perspectiva mucho menos explorada en los imaginarios cinematográficos, la inserción de las indocumentadas indígenas en los espacios laborales urbanos de la frontera que no resultan demasiado distintos a los de su propio país. Su adscripción a un estrato económico desprotegido no cambia por haber marchado a la ciudad o trabajado en los Estados Unidos. El sueño americano se ve incumplido, aunque las peripecias ocurridas en el país vecino dejan en ella distintas huellas culturales como la radiograbadora o unos coloridos tenis rojos que ahora usa en lugar de sus huaraches. La división sexual del trabajo también se mantiene: labora como mesera, lavaplatos, costurera o enfermera, oficios “característicos” de las mujeres.

La ciudad opera a través de la multiplicación, en tanto que el campo mediante la sustracción de elementos. Pareciera que en la medida en que hay más objetos presentes, mayor es la ausencia de la palabra y los vínculos afecti-

le a trabajado aux États-Unis. Le rêve américain n'a pas été réalisé même si les péripéties survenues dans le pays voisin laissent chez elle diverses traces culturelles comme la radiocassette ou des tennis rouges qu'elle porte maintenant au lieu de ses *huaraches*. La division sexuelle du travail est également maintenue : elle travaille comme serveuse, plongeuse, couturière ou infirmière, métiers “caractéristiques” des femmes.

La ville opère au travers de la multiplication d'éléments alors que la campagne le fait par soustraction. Il semblerait que dans la mesure où il y a davantage d'objets présents, l'absence de parole et de liens affectifs paraisse plus grande. Le sujet rapetisse jusqu'à se perdre dans les grandes villes, tandis que dans la campagne il se situe au premier plan et la caméra se rapproche pour centrer l'attention sur lui. La vision qui prévaut vient d'une tradition romantique qui idéalise l'objet perdu et propose le retour à l'origine, dans une tentative pour fixer le sujet et l'arracher à la mobilité présente dans le titre du film. Face à la perte possible d'identité, et au fait de n'être ni d'ici ni de là-bas, comme le fait remarquer le grand-père “tata” à María,

le film pose le problème du retour au pays et particulièrement à la campagne, allant à contre-courant de la réalité mexicaine, où plus des deux tiers de la population habite dans les villes. Cependant, le



vos. El sujeto se empequeñece hasta perderse en las grandes urbes, mientras que en el campo se sitúa en los primeros planos y las tomas se cierran para centrar su atención en él. La visión que prevalece se desprende de una tradición romántica que idealiza lo perdido y propone el regreso al origen, en un intento por fijar al sujeto y arrancarlo de la movilidad presente en el título de la película. Ante la posible pérdida de la identidad, el no ser ni de aquí ni de allá, como le advierte el “tata” a María, el filme plantea el retorno al país y específicamente al campo, marchando a contrapelo de la realidad mexicana, en la que más de dos terceras partes de la población habitan en las urbes. Sin embargo, la película funciona como un paréntesis de la realidad ante el segmento de un público deprimido económicamente y ávido de sueños, por imposibles que éstos parezcan. ■

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, Ricalde, Maricruz. 2004. “Popular Mexican Cinema and Undocumented Immigrants in *Ni de aquí ni de allá* by María Elena Velasco, the India María” in *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 26, n°. 2, EU.
- IGLESIAS, Prieto, Norma. 2003. “Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico” en *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a las fronteras México-Estados Unidos*. México: FCE (Col. Biblioteca Mexicana).
- PACHECO, Arturo. 2003. “No hago cine de crítica social ni política porque mi función es divertir al público: La India María” cit. en *Escritores del cine mexicano sonoro*. CD Rom. México: UNAM.
- VALENZUELA, Arce, José Manuel. 1988. “Ni de aquí ni de allá: los símbolos populares en las películas de la India María” en *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*. México: Culturas populares de México-CONACULTA.
- VELASCO, María Elena, directora. *Ni de aquí ni de allá* (México, Televisine/Vlady Filmes, 1987).

MARICRUZ CASTRO RICALDE Profesora investigadora titular del Tecnológico de Monterrey, campus Toluca. Ha recibido distintos premios como ensayista. Autora, editora y coeditora de más de diez títulos y de numerosos artículos sobre cine y literatura. Coordina la colección “Desbordar el canon. Escritoras mexicanas del siglo XX”, premiada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2006 y 2009. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2.

RESUMEN Primero como actriz y luego combinando este oficio con su papel de realizadora, María Elena Velasco (la India María) puso en circulación imágenes que se afirmaron como elementos de identidad para decenas de miles de espectadores mexicanos y se convirtieron en uno de los productos más relevantes en el marco de la cultura popular mexicana entre los años 1970 y 1980. *Ni de aquí ni de allá* (1988), su tercer filme como directora, plantea un juego de reafirmación de ciertos estereotipos alrededor de los problemas de los indocumentados en su inserción a las culturas urbanas estadounidenses, pero también de resistencia ante aquello que ha sido asumido como “la” identidad de los inmigrantes. La India María debe resolver problemas como el choque cultural en la frontera norte, su inserción en la vida cotidiana, el asedio de las autoridades migratorias, la supervivencia económica y cultural, desde un lugar marginal, lo cual da paso a situaciones que subvierten la norma, la legalidad y lo aceptado socialmente desde los sistemas dominantes.

PALABRAS CLAVES cine mexicano - cultura popular - indígenas e inmigración - María Elena Velasco - cineastas mexicanas - frontera - México/Estados Unidos - India María

film fonctionne comme une parenthèse dans la réalité pour un segment de public déprimé économiquement et avide de rêves, aussi impossibles qu’ils paraissent. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR ANNICK MANGIN

NOTES DE LA TRADUCTRICE

1. *Corrido* : Genre musical typique du nord du Mexique.
2. *Tamal* : Pâte de maïs farcie (souvent à la viande) cuite dans des feuilles de maïs ou de bananier.
3. *Tacos* : Galettes de maïs fourrées de viande.
4. *Quesadillas* : Galettes de maïs ou de blé fourrées de fromage.
5. *Huarache* : Sandale rudimentaire en cuir utilisée par les Indiens.

MARICRUZ CASTRO RICALDE Professeure et chercheuse titulaire à l’Institut technologique de Monterrey, campus de Toluca. Elle a reçu plusieurs prix comme essayiste. Auteure, éditrice et coéditrice de plus de dix livres et de nombreux articles sur le cinéma et la littérature. Elle coordonne la collection “Dépasser le canon. Écrivaines mexicaines du XX^e siècle”, qui a reçu le prix du Fonds national pour la culture et les arts en 2006 et 2009. Elle est membre du Système national de la recherche, niveau 2.

RESUMÉ D’abord comme actrice et ensuite en combinant ce métier avec sa fonction de réalisatrice, María Elena Velasco (l’Indienne María) mit en circulation des images qui s’affirmèrent comme des éléments identitaires pour des dizaines de milliers de spectateurs mexicains et qui devinrent l’un des produits les plus remarquables dans le cadre de la culture populaire mexicaine entre les années 1970 et 1980. *Ni d’ici ni de là-bas* (1988), son troisième film en tant que réalisatrice, présente un jeu entre la réaffirmation de certains stéréotypes autour des problèmes des sans-papiers dans leur insertion dans les cultures urbaines des États-Unis, et la résistance face à ce qui a été assumé comme “l’identité” des immigrants. L’Indienne María doit résoudre des problèmes comme le choc culturel sur la frontière Nord, son insertion dans la vie quotidienne, le harcèlement des autorités migratoires, la survie économique et culturelle, à partir d’un lieu marginal, ce qui donne lieu à des situations qui subvertissent la norme, la légalité et ce qui est accepté socialement par les systèmes dominants.

MOTS-CLÉS cinéma mexicain - culture populaire - indigènes et immigration - María Elena Velasco - cinéastes mexicaines - frontière - Mexique/États-Unis - Indienne María

Ni Chana ni Juana (1984) de María Elena Velasco

