

Históricas Digital

Nadia Garrido García

“La India María y la representación humorística de la feminidad indígena”

p. 177-220

Melodramas de papel

Historias de la fotonovela en México

Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina (coordinación)

Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2021

404 p.

Figuras

(Serie Historia Moderna y Contemporánea 75)

ISBN 978-607-30-4360-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 9 de diciembre de 2022

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html

D. R. © 2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



LA INDIA MARÍA Y LA REPRESENTACIÓN HUMORÍSTICA DE LA FEMINIDAD INDÍGENA

NADIA GARRIDO GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Introducción

La “India María” es uno de los personajes más importantes en la humorística mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Las características de su “humor blanco” tienen sus orígenes en las producciones del Cine de Oro Mexicano,¹ donde, por cierto, un reducido número de mujeres lograron destacar como comediantes. María Elena Velasco (1940-2015) fue de las pocas que pudo encumbrarse en la memoria del público con dicho personaje, alcanzando tal popularidad que bien puede ser equiparada con la fama de *Cantinflas*, ícono del mundo humorístico en México. La India María se popularizó gracias a su reiterada presencia en programas de televisión y por sus numerosas películas, todas ellas estrenadas durante las décadas de 1970 y 1980. El personaje apareció por primera vez en la cinta *El bastardo* (1968); dos años después entró en circulación su popular fotonovela puesta en circulación de 1970 a 1971. La producción y edición de *La India María* estuvo

¹ El humor es una categoría de análisis amplio y complejo que no puede reducirse a una experiencia subjetiva, disposición cognitiva o expresión emocional; por el contrario, se trata de un fenómeno universal cuya comprensión depende del contexto histórico, social y cultural que determina aquello que es considerado como cómico o risible. Varios autores han señalado que el ser humano es un “animal” que hace reír, pero también es objeto de las risas de otros. Peter Berger, *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999; Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza Editorial, 2008. Ahora bien, entiendo por humor blanco aquellas situaciones verbales, comportamientos y actividades que en su aparente inocencia no resultan ofensivos, es decir, que carecen de doble sentido o de franco contenido erótico en tanto que están destinados a todo tipo de público.

a cargo del reconocido José G. Cruz, encargado de proyectar al *Santo* como el héroe popular más importante del México posrevolucionario.² Si bien diversos estudios han analizado la cinematografía sobre la India María como un fenómeno social que mostraba los prejuicios en torno de los indios y encumbraba a su productora en la industria dominada por varones como un caso excepcional,³ poco sabemos sobre la fotonovela que, dicho en letras grandes, logró catapultar la figura de la joven mazahua en el imaginario social de los mexicanos. La producción de la historieta que aquí analizamos resultó muy importante en su momento, ya que logró impulsar comercialmente a la protagonista entre la audiencia hasta posicionarla en el gusto de los televidentes. Fue tal la popularidad de la fotonovela que en 1972 fue estrenada la segunda película que llevó por título *Tonta tonta, pero no tanto*. En este sentido, es importante mencionar que las mujeres con rasgos indígenas que llegaron al cine y a la televisión fueron personajes secundarios: empleadas domésticas, cocineras o vendedoras de comida en los mercados, mientras que las protagonistas eran mujeres blancas y “civilizadas” que asumían su condición de ser objeto de los deseos de los hombres. Así, mientras que el indio no dejó de ser observado como parte íntegra de la mexicanidad, muchos filmes consolidaron un estereotipo del indígena como símbolo del “atraso social”.⁴ Estudiar la fotonovela de *La India María* permite comprender muchos de los significados sociales y culturales de la femineidad indígena propios de la segunda mitad del siglo XX.

La fotonovela narra la historia de una mujer llamada María Nicolasa Cruz, quien un buen día decide salir de Nopalillo, su pueblo natal, y aventurarse hacia la agreste capital mexicana en compañía de su único

² En su trabajo “Luchadores, boxeadores y otros héroes de fotonovela”, incluido en este libro, Gabriela Pulido examina la construcción del héroe popular en la fotonovela *Santo, el Enmascarado de Plata*, así como los conflictos suscitados entre el productor de la fotonovela y el luchador, tensiones que culminaron en una ruptura definitiva.

³ Seraina Roherer, *La India María. Mexploitation and the Films of María Elena Velasco*, Austin, University of Texas Press, 2017; Ignacio M. Sánchez Prado, “Mexican Film Otherwise. Luis Buñuel, la India María and Critical Readings Beyond the ‘Golden Age’”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 27, n. 4, 2018, p. 527-538.

⁴ Gerardo Emanuel García Rojas, “La representación del indio mexicano en los filmes *María Isabel* y *El amor de María* de 1967 y 1968”, *Goliardos, Revista estudiantil de investigaciones históricas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año 22, n. 20, 2016, p. 118-129. Disponible en <http://bdigital.unal.edu.co/65542/1/61186-310629-1-SM.pdf>.

amigo: un burro llamado Filemón. El centro de la narración radica en los numerosos desencuentros de la protagonista con la vida en la ciudad, un mundo que le resulta ajeno, violento y por momentos excluyente. Mientras que en el campo se desenvuelve sin contratiempos, en la metrópoli se muestra torpe, sobre todo cuando debe interactuar con los ciudadanos (que en su mayoría son poco amables y tolerantes). Su aparente “torpeza” también se muestra en su relación con ese mundo moderno y tecnológico de la época (el automóvil, el televisor y el teléfono, entre otros). Suele ser objeto de burlas y agresiones por parte de los habitantes de la urbe, quienes la consideran tonta, inculta y tosca, razón por la cual la palabra “india” es usada con frecuencia de manera despectiva al asociar su condición étnica con su aparente “inferioridad”. Paradójicamente, la India María es construida como un personaje portador de ciertos valores positivos, como la bondad, la honradez, la generosidad; además, tiene la sagacidad suficiente para salir bien librada de las situaciones adversas que enfrenta. Con largas trenzas y un vestido mazahua, su vida moral gira en torno de la religión; en particular, se muestra como una ferviente devota de la virgen de Guadalupe. Como veremos más adelante, una de las características que definen su personalidad es su condición de mujer des-erotizada, dado que es representada como una mujer que no tiene interés alguno por establecer relaciones afectivas con hombres, a excepción del padre José, un sacerdote de su pueblo con quien establece un vínculo cercano.

En este capítulo partimos de que la representación de la India María formó parte de un proceso de caricaturización⁵ de lo que significaba la mujer indígena en la cultura mexicana de los años setenta, una cultura, vale decirlo, que validaba socialmente el protagonismo de una joven proveniente del campo en tanto que asumía un rol humorístico muy cercano al bufón. Mi estudio se centra en analizar el campo de las representaciones; así, considero que la realidad histórica es producida

⁵ La caricaturización es una forma satírica con elementos simbólicos de interpretación y construcción de la realidad. En este sentido, dicho proceso, que involucra imagen y texto, deviene en una estrategia que pretende construir significados y sentidos sociales que abonan en la edificación de imaginarios sociales en torno de un tema o problemática. Sobre la caricatura política en el Porfiriato, Fausta Gantús, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 14.

por medio de representaciones, de tal manera que las ideas, los valores y las actitudes que se detallan en *La India María* no deben ser consideradas como un reflejo de una situación social; por el contrario, éstas se construyen en sus narrativas por el hecho de tratarse de un producto inmerso en unas condiciones sociales que posibilitan su producción.⁶ La fotonovela tenía como finalidad divertir e instruir a los lectores de los sectores medios y populares, ridiculizando a una india que experimenta la modernidad citadina de la segunda mitad del siglo XX. Estudiar dicha producción permite asomarnos a las valoraciones racistas, clasistas y machistas que imperaban en la época. Cada número alude a la idea de que la mujer indígena está más cercana a la “naturaleza” propia de los “salvajes” que a las maneras “civilizadas” de los ciudadanos; es decir, reproduce una mitología histórica según la cual los civilizados no pueden comprenderse sin su contraparte, el salvaje.⁷ Una muestra de ello es que su mejor amigo es un burro con quien logra vincularse como si ambos hablaran un mismo idioma, metáfora por excelencia de la estulticia. Además, la protagonista es mostrada como una persona sumamente religiosa, esto la convierte en una representante de esos valores asociados a las campesinas. Así, la experiencia religiosa aparece como baluarte de moralidad en franca oposición a la corrupta ciudad. Al respecto, María Elena Velasco manifestó en diversas entrevistas que su personaje establecía una crítica a la sociedad mexicana que excluía, agredía y se burlaba de las mujeres indígenas.⁸ Si bien dicha intencionalidad se refleja en la fotonovela y en las películas, la construcción del personaje reproduce una serie de imaginarios sociales que fundamentan dicha exclusión, como lo demostraremos a lo largo de este capítulo. Mi objetivo es reflexionar sobre la función del humor y su articulación con la representación de la feminidad indígena; en particular, me interesa analizar las representaciones de la violencia contra las mujeres, el racismo y el clasismo en la fotonovela. Para ello,

⁶ Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 97.

⁷ Roger Bartra, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

⁸ Para la realización del capítulo revisé diversas entrevistas realizadas a la actriz, muchas de las cuales aparecen en portales de periódicos de la farándula, en las páginas de internet de las principales televisoras del país y otros sitios web dedicados a temáticas humorísticas. <https://sipse.com/entretenimiento/ultimas-entrevistas-actriz-maria-elena-velasco-la-india-maria-149530.html> (consulta: 31 de octubre de 2019).

considero que *La India María* es una fuente idónea para tratar de entender el México social de los años setenta. Como bien lo ha señalado Federico Navarrete, los medios de comunicación se han encargado de reproducir patrones estéticos donde lo deseable se asocia a lo “blanco”, mientras que lo indeseable es relacionado con los tonos oscuros de piel y con lo indígena.⁹

Para examinar lo mencionado anteriormente, divido este capítulo en cuatro apartados: en el primero expongo brevemente algunos aspectos de la fotonovela y la trayectoria de María Elena Velasco en el contexto de la tradición humorística; en el segundo hablo sobre las representaciones y estereotipos de los indios construidos a través de la industria del cine y la televisión; en el tercer apartado estudio las creencias, valores y normas religiosas que se muestran en la fotonovela, y centro la atención en la virgen de Guadalupe; en el último estudio la función del humor y su vinculación con el hipotético lector y trato de abordar los elementos que hacen risible la trama contraponiendo lo real y lo fantasioso.

La India María: Tonta tonta, pero no tanto

María Nicolasa Cruz, mejor conocida como la India María, fue un personaje interpretado por la actriz mexicana María Elena Velasco. Desde pequeña aspiró a ser actriz, muy pronto consiguió ser contratada como bailarina en el Teatro Tívoli en la ciudad de México; de ahí pasó al Teatro Blanquita donde hizo *sketches* cómicos junto a comediantes de la época, como Pompín Iglesias y Óscar Ortiz de Pinedo;¹⁰ esto le permitió trabajar en sus primeras películas a inicios de los sesenta: *Los derechos de los hijos* y *México de mis recuerdos*, donde interpretó a una criada llamada Petra. Más tarde nació la India María y se presentó por primera vez en la película *El bastardo* (1968). Logró su primer protagónico en *Tonta tonta, pero no tanto* (1971), gracias al director Fernando Cortés, con quien trabajó en posteriores filmes como *Pobre, pero honrada*

⁹ Federico Navarrete, *México racista. Una denuncia*, México, Grijalbo, 2017.

¹⁰ “Lo que no sabías de la India María”, *El Heraldo*, 1 de mayo de 2015, <https://www.elheraldo.hn/vida/836272-220/lo-que-no-sab%C3%ADas-de-la-india-mar%C3%ADa> (consulta: 18 de abril de 2018).

(1973), *La madrecita* (1974), *La presidenta municipal* (1974), *Duro, pero seguro* (1974), *Algo es algo dijo el diablo* (1974), *El miedo no anda en burro* (1976) y *La comadrita* (1978). La muerte de Cortés interrumpió sus años de trabajo y Velasco tomó el control en parte del proceso filmico con *Sor Tequila* (1980), *Ok, Mr. Pancho* (1981), *¡El que no corre... vuela!* (1981), *El coyote emplumado* (1983), *Ni Chana, ni Juana* (1986), *Ni de aquí ni de allá* (1987), *Se equivocó la cigüeña* (1993), *Las delicias del poder* (2000), *Huapango* (2004) y *La hija de Moctezuma* (2014). En el año 2011 se estrenó *Ay María, qué puntería*, serie protagonizada por María Nicolasa, pero dos años después salió del aire. A estas producciones se suma un álbum musical titulado *De Chile, de dulce y de manteca*. La prolífica producción cinematográfica es una muestra elocuente de la enorme popularidad que tuvo el personaje durante más de tres décadas.

La India María se configuró en las carpas y el teatro de revista; al principio tuvo pequeños papeles junto a otras personalidades de la comedia como Resortes y Clavillazo, entre otros.¹¹ Participó junto a Raúl Velasco en el programa *Siempre en Domingo* y también tuvo participación en otros programas con gran *rating* como *Las Estrellas* y *Usted y Su Programa Nescafé*.¹² Todos estos shows aumentaron la popularidad de la actriz, por lo que pronto llamó la atención de críticos y del público en general. Con su humor, la India María logró ajustarse a los convulsos años setenta; mientras que en 1968 el movimiento estudiantil y la represión estatal acaparaban las calles, para inicios de la siguiente década el país habría de experimentar un periodo de crecimiento económico y de expansión del empleo.¹³ En este contexto, los medios de comunica-

¹¹ Maricruz Castro Ricalde, “El cine popular mexicano y la representación del indígena. El coyote emplumado de María Elena Velasco, *la India María*”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Mijangos, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, México, v. 3, 2004, p. 629-640.

¹² *Siempre en Domingo* fue uno de los programas de la televisión más importantes en México, cuyo formato desde su aparición el 14 de diciembre de 1969 era presentar variedades musicales destinadas a todo público de habla hispana. Durante 28 años, el productor y presentador Raúl Velasco estuvo a cargo del programa, promoviendo y presentando a cantantes y actrices nacionales e internacionales. Cabe destacar que recientemente los medios de la farándula especulan acerca de que María Elena Velasco tuvo una hija con el reconocido conductor.

¹³ Soledad Loaeza, “La construcción de un país moderno, 1945-2000”, en Enrique Florescano (coord.), *Arma la historia. La nación mexicana a través de los siglos*, México, Grijalbo, 2009, p. 242.

ción se esmeraban por saturar sus espacios de entretenimiento, la comedia tenía por objetivo hacer reír; sin embargo, producir humor blanco resultó un verdadero reto para los grandes cómicos que venían del Cine de Oro, época que produjo películas de alta calidad reconocidas a nivel internacional.

Los Polívocos fue uno de los programas televisivos más importantes del periodo; eran interpretados por Enrique Cuenca y Eduardo Manzano, iconos de la comedia mexicana. Sus papeles eran imitaciones de celebridades de las décadas de 1940 y 1950, pero también crearon personajes con los que el pueblo mexicano pudiera sentirse identificado. *Cantinflas*, interpretado por Mario Moreno fue otro personaje que no ha perdido vigencia, cuya peculiaridad era el cinismo y la forma de hablar. Otra muestra de que el humor blanco puede provocar la carcajada del espectador fue el dúo de *Viruta y Capulina*, interpretados por Marco Antonio Campos y Gaspar Henaine. Por su parte, *Chespirito* interpretado por Roberto Gómez Bolaños fue otra muestra de cómo hacer humor blanco con personajes como el Chavo del Ocho (un niño huérfano y pobre) y el Chapulín Colorado (un antihéroe), entre otros. Clavillazo, interpretado por Antonio Espino y Mora, se caracterizó por el uso de pantalones bombachos, sacos de mangas largas, sombrero de tres puntas y gestos exagerados. No se puede olvidar a Tin-Tan, el Pachuco de Oro, quien llegó a las pantallas dando muestra de su versatilidad. Finalmente, debemos mencionar a Resortes como otro de esos cómicos que destacó no sólo por su excentricidad, sino por su peculiar forma de bailar. El México de la segunda mitad del siglo XX fue un periodo prolífico de humoristas varones que lograron entretener a un público diverso; no obstante, ¿qué lugar tuvieron las mujeres en la industria del entretenimiento?

En la década de 1970, Evita Muñoz, *Chachita*, tuvo presentaciones en el Circo Atayde Hermanos; memorable fue su interpretación como la hija de Pepe el Toro, personaje protagonizado por Pedro Infante en el filme *Nosotros los pobres* (1948); participó en el programa *Chespirito*; además, colaboró en programas de variedad musical y más tarde interpretó a la memorable bruja Hermelinda Linda.¹⁴ Por su parte, María

¹⁴ Dicho personaje también fue llevado a la fotonovela gracias a la astucia del dibujante Óscar González Guerrero y fue impresa en Editormex Mexicana, sello fundado por el editor de origen italiano Giorgio Torelli, <https://www.jornada.com.mx/2017/05/20/espectaculos/a09n1esp> (consulta: 2 de agosto de 2019).

Antonieta de las Nieves fue otra comediente recordada por su personaje la Chilindrina, dado a conocer en el programa *El Chavo del Ocho* en 1973. Se trataba de una niña de coletas, pecosa y con grandes lentes de pasta, la cual tuvo su propia serie llamada *Aquí está la Chilindrina*. Dentro del elenco de *El Chavo*, se encuentra la actriz Angelines Fernández, quien diera vida a Doña Clotilde, la Bruja del 71. Un lugar destacado ocupa Florinda Meza, también conocida por sus interpretaciones como Doña Florinda, Popis y la Chimoltrufia. Otra comediente reconocida es Yulia Pozo, quien tuvo una destacada participación en la película *La madrecita*, además de que participó en *El Show del Loco Valdés* y *Hogar Dulce Hogar*. A pesar de que muchas mujeres tuvieron papeles protagónicos con sus personajes y además lograron incrustarse en la memoria popular mexicana, ninguna logró la trascendencia y el impacto social que tuvo la India María en la comicidad mexicana. Estamos, pues, ante un personaje que logró popularizarse en los principales medios de comunicación de la época: la televisión y el cine; sin embargo, considero que su consagración como ícono de la comedia blanca se debe en gran medida a la importancia que tuvo la publicación temprana de su fotonovela, la cual definió y estructuró al personaje y a las situaciones que experimenta.

La India María fue el único personaje que logró despuntar en el espectro mediático. Todas las actrices mencionadas tuvieron participación en melodramas como productoras, guionistas y haciendo doblaje. Así, María Elena Velasco fue de las pocas que logró permanecer en el gusto del público, a tal grado que hoy en día se trata de una referente para una nueva generación de cómicas que han utilizado su modelo.¹⁵ Desde luego que resulta debatible ponderar el hecho de si su obra es de denuncia social, política y económica, sobre todo si tomamos en cuenta lo declarado hace años por la misma actriz, quien aseveró lo siguiente: “el 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. Sin embargo, la función primordial es divertir, de otra manera ese mensaje positivo no llegará a nadie”.¹⁶ Años más

¹⁵ Ejemplo de ello es el personaje de “La India Yuridia”, inspirado en la India María.

¹⁶ Arturo Pacheco, “No hago cine de crítica social y política porque mi función es divertir al público: la India María”, *El Heraldo. El Gran Diario de México*, 17 de febrero de 1988.

tarde, cuando se estrenó *La hija de Moctezuma*, María Elena señaló algunos de esos aspectos del personaje mediante los cuales se podía hacer crítica social: “Ahora se trata de una aventura divertida. También tiene su crítica política y social; habla de nuestras raíces y de nuestra actualidad”.¹⁷ De cualquier manera, la asociación del folclor, lo indígena y la identidad nacional a través de un personaje caricaturizado, no se ha perdido con el tiempo.

Una india de fotonovela

La fotonovela *La India María* fue publicada de octubre de 1970 a mayo de 1971, tuvo en total treinta números,¹⁸ se vendía los martes de cada semana y tenía un valor de un peso, precio bastante bajo si lo comparamos con otras producciones analizadas en este volumen. Se trataba de un encuadernado de 25 × 18 cm, la portada estaba a color y con el fondo en blanco y negro; sin embargo, muchos de los números posteriores fueron en colores sepia y con la técnica del fotomontaje, es decir, superponiendo fotografías y dibujos. Como historietista, José G. Cruz encontró en el *collage* una técnica que innovó el campo de las historietas.¹⁹ Cabe recordar que hacia finales de 1951, Cruz montó su propia editorial y creó a muchos personajes relevantes, como Santo, el Enmascarado de Plata; también aprovechó la popularidad de otros más provenientes de la pantalla grande, como Juan sin Miedo, El Valiente y La Tigresa, entre otros.

Respecto de la organización interna llama la atención que nuestra producción tiene una constante: aborda una historia lineal, la apertura de las imágenes difiere dependiendo de si el episodio se desarrolla en el campo o en la ciudad; por ejemplo, en los dos primeros números la trama

¹⁷ “La India María regresa a la pantalla grande, modernizada y con celular”, *Expansión en alianza con CNN*, 9 de octubre de 2014, <https://expansion.mx/entretenimiento/2014/10/09/la-india-maria-regresa-a-la-pantalla-grande-modernizada-y-con-celular> (consulta: 26 de mayo de 2019).

¹⁸ De este total sólo logramos localizar diez números seriados y físicos que se encuentran resguardados en la Biblioteca Nacional de México de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁹ Para más información, el lector puede consultar el trabajo “La entraña visual de la fotonovela”, de Rebeca Monroy, incluido en este libro.

tiene inicio en Nopalillo, el pueblo natal de María. Las primeras imágenes se centran en el interior de la iglesia del pueblo; en ellas destaca la imagen de la virgen del Tepeyac y de María Nicolasa; los demás santos no tienen protagonismo. Por otro lado, las fotos que presentan los espacios del poblado son más cerrados y no hay elementos que destaquen más que los personajes que protagonizan en el cuadro. La historia de María se desarrolla en la ciudad de México, espacio representado como ajetreado, peligroso y complejo en comparación con el campo. Los cuadros son amplios y presentan a los principales monumentos en contraste con la diminuta figura de María y de Filemón; esas grandes estructuras se muestran como si la realidad de la vida urbana, social, cultural y económica se le presentara de esa manera a la protagonista, grande e imponente. La imagen de María con su ropa mazahua y sus deícticos, evocaba lo “rústico” y remitía al lector a lo silvestre; mientras que el campo está asociado al retraso y la pobreza, la ciudad está relacionada con la modernidad, el desarrollo económico y la expansión tecnológica.

Estas oposiciones no eran casuales, respondían a un momento histórico marcado por un anhelo de modernidad en el cual la vida cotidiana comenzó a transformarse gracias a la introducción de aparatos eléctricos (planchas, cafeteras y calentadores de agua, entre otros) indispensables para los nuevos estilos de vida de las clases medias. Para muchos migrantes, la ciudad representaba el progreso y la diversidad de oportunidades, además de mejores servicios y oportunidades de trabajo que contrastaban con los pauperismos que se experimentaba en el entorno rural.²⁰ La fotonovela registraba dichos cambios y oposiciones binarias mediante estrategias visuales.

Respecto de los aspectos narrativos y la trama podemos mencionar que los dos primeros episodios se inclinan por el melodrama, pues de las emociones que de esto surja vendrá más tarde la comedia. María ruega a su “santa patrona” por la salud de su comadre Manuela, quien tiene un hijo que queda a cargo de la joven luego de la muerte de la comadre y de padecer ciertos infortunios; el “chilpayate” enferma y fallece. Así, María busca consuelo en la iglesia del pueblo, ahí, entre

²⁰ Cecilia Greaves Lainé, “El México contemporáneo, 1940-1980”, en Pablo Escalante Gonzalbo y otros, *La vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 250, 256.



Figura 1. En esta imagen vemos cómo la figura de la virgen del Tepeyac toma protagonismo ubicándola en lo alto.

Fuente: José G. Cruz, *La India María*, 27 de octubre de 1970, p. 1



Figura 2. Aquí podemos ver a María Nicolasa con Filemón, en un espacio silvestre donde no hay elementos que se sobrepongan a los personajes.

Fuente: José G. Cruz, *La India María*, 2 de noviembre de 1970, p. 1

sollozos, se pierde en un sueño profundo; al despertar decide que deberá partir rumbo a la capital con el objetivo de escapar de los recuerdos tormentosos y de Martín, su pretendiente. Una vez que la India María y su burro Filemón se encuentran en la ciudad de México, conoce un mundo diferente; mientras que en el campo vivía sin mayores contratiempos, en la ciudad se le presentan innumerables dificultades relacionadas con el transporte y la tecnología. María se muestra torpe; por tanto, relacionarse con los ciudadanos implica dificultades. Por ejemplo, al llegar a la ciudad, busca a su “Patrona” (la Virgen), y al preguntarle a las personas no comprenden a qué se refiere, ella asume que todos la conocen como en Nopalillo. Los ciudadanos entienden que María busca a su patrona, es decir, a la persona encargada de pagar por el trabajo doméstico. En este juego de palabras, nadie logra comprenderla, razón por la cual la intolerancia devela la incapacidad de las personas por comprender su diferencia, como se describe en la figura 3: “¡si yo fuera el patrón de esa india, lo primero que haría sería mandarla de regreso a su pueblo para no perder la paciencia con alguien tan cerrada de entendederas como ella!”²¹ La única relación laboral de María era la servidumbre doméstica; por ello, resultaba gracioso justamente porque se sustentaba en relaciones de jerarquía que estaban naturalizadas en los lectores.

Su relación con otros individuos no es lo único conflictivo, también lo es con ese mundo moderno del transporte público, del televisor y el teléfono, porque representan un problema mayúsculo. La fotonovela muestra cambios sustanciales suscitados en el desarrollo social y económico del país, basta con recordar que entre 1930 y 1970 aumentó en 19 veces el número de automóviles, de 63 000 a 1 200 000; mientras que de 1940 a 1970, los usuarios de teléfonos se multiplicaron por casi diez, de 88 000 a 859 000.²² Un ejemplo ilustrativo de las dificultades que implicaban estos cambios lo encontramos en el número 7, cuando Juan Medina, un empleado del Ministerio, sobrino del señor cura y paisano de María, la rescata de las calles luego de haber sido llevada a los separos por haber intentado vender naranjas en la plancha del Monumento

²¹ Cruz, *La India María*, n. 4, 1970, p. 17.

²² Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 282.



Figura 3. Fuente: Cruz, *La India María*,
27 de octubre de 1970, p. 17

a la Revolución. Una vez en el departamento del joven, María se duerme luego de realizar la limpieza; al despertar, escucha en la radio una sonata de Beethoven; terminada la pieza, el locutor anuncia el inicio de una radionovela cuyo capítulo se denomina: “¡Que no quede un solo indio vivo!” María se asusta al escuchar los balazos y gritos que afirman que hay que matar a los indios, se esconde tras el sillón porque piensa que la quieren desaparecer, pero Juan apaga la radio y le explica que nada de aquello es real. Sola en el departamento, María se enfrenta al manejo de los electrodomésticos, como se ve en la figura 4. Mientras la televisión estaba encendida comenzó a sentirse amenazada por un actor vestido de vaquero, y asustada, la rompió.

Ahora bien, resulta particular el tipo de relaciones que la India establece con los demás. En general no titubea cuando expresa lo que piensa; sin embargo, sus actos, caracterizados de inocentes, y la ignorancia que exhibe con las cosas “propias” de la ciudad rompen con el orden establecido, sobre todo cuando omite de manera involuntaria normas sociales que dictan cuándo, cómo y ante quién debe expresarse.²³ Podemos interpretar que dichas actitudes “inocentes” son formas de resistencia, ya que el lenguaje sencillo, los modismos y los errores lingüísticos, tales como “quesque p’hacer”, “güeno”, “asté”, “quere”, permiten al personaje sortear relaciones de poder que devienen en situaciones cómicas.²⁴ Ella no se subordina, pero tampoco confronta de una manera abierta a los representantes de la ley, la insubordinación o su proclive terquedad, siempre están justificadas debido a su ingenuidad, pues María es ajena a la ciudad. Así, se trata de una extranjera en su propio país. Desde su inocencia asume que en la ciudad hay un sentido de comunidad como en Nopalillo y deduce que en la urbe todos se conocen. Para ejemplificar este proceso, aludo al número 4, cuando la protagonista pregunta a una pareja por la dirección de su “Patrona”, sin comprenderla, María afirma contundente: “En Nopalillo todos se conocen... y si preguntan por quen astedes queran pos se los dicen aluego, luego”; el hombre responde: “¡Vámonos y no hagamos caso a

²³ Maricruz Castro Ricalde, “El cine popular mexicano...”, p. 635.

²⁴ Los comportamientos y discursos de resistencia son examinados en el clásico libro de James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Era, 2000.



Figura 4. Juan Medina explica a María cómo hacer uso de los electrodomésticos. Fuente: Cruz, *La India María*, 8 de diciembre de 1970, p. 12

esta tonta”.²⁵ Al sufrir el maltrato del ciudadano y de las autoridades (policías, jueces, ministerios), María cae en cuenta de las diferencias que establecen las relaciones que se dan en su pueblo y en la ciudad; sin embargo, una constante en la narrativa es su aparente “torpeza” como detonante del humor, como veremos más adelante. En el número 5, se muestra una imagen elocuente de la condición de indefensión de la protagonista en la gran metrópoli. Cansada de caminar, María llega a la Plaza de la República, donde destaca el imponente Monumento a la Revolución, ella y su burro son figuras diminutas ante lo colosal del monumento. Confundida, María piensa que se trata de un mercado en el que puede vender sus naranjas; empero, un policía le exige el permiso de locataria, de lo contrario sería llevada al Ministerio. La joven no entiende lo que sucede, el policía afirma: “eres tan ignorante que no te das cuenta del aspecto desprestigianete que es para la ciudad el que una india como tú esté nada menos que bajo este venerado monumento vendiendo naranjas”.²⁶

Media hora después, María se encuentra confinada en la galera de mujeres de la Delegación; está aterrada al ver a sus pintorescas compañeras. El narrador de la historia destaca: “mujerzuelas de la más baja estofa, groseras y mal habladas, cuyas palabrotas ni remotamente entiende la india María”.²⁷ A pesar de los inconvenientes y del trato violento que recibe, la India María conserva su sentido de honestidad, generosidad y bondad, valores representados como incorruptibles. Otro aspecto importante es el profundo amor que siente hacia su compañero Filemón, al que cuida y profesa gran cariño. Cuando María se va de Nopalillo rumbo a la capital, encuentra una terminal de tren e intenta comprar boletos para los dos, pero el taquillero señala que sólo le venderá uno, la joven es corrida del lugar.

La fotonovela pone en evidencia el maltrato que padecieron miles de mujeres indígenas que migraron a la urbe, además del abuso que seguramente muchas de ellas sufrieron. Se acentúa la polaridad entre el campo y la ciudad; mientras que el primero es asociado a lo comunal y familiar, la urbe refleja las transformaciones que se registraron

²⁵ Cruz, *La India María*, n. 4, 1970, p. 16.

²⁶ Cruz, *La India María*, n. 5, 1970, p. 13.

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

con el aumento de la población en las décadas de 1940 y 1950, pues en el sexenio de Miguel Alemán México se modernizó e industrializó, proceso que favoreció la expansión de la ciudad. Recordemos que la migración rural-urbana fue producto de múltiples factores, entre los que podemos mencionar la falta de empleo en el campo, la descapitalización y el espejismo creado entre muchos campesinos que veían en la ciudad un lugar para encontrar mejores condiciones de vida.²⁸ Así, la ciudad se nutrió de nuevas construcciones y obras viales; por consiguiente, el entonces Distrito Federal contaba con casi 6.9 millones de habitantes en la década de 1970.²⁹ Durante este periodo hubo crisis económicas a pesar de los momentos de crecimiento. Al respecto, Ana María Chávez señala:

Las políticas económicas y sociales implementadas por el Estado mexicano para reestructurar el sistema económico de corte neoliberal y subordinada a las necesidades de la globalización (entre muchas otras cosas), han alterado el patrón migratorio y de distribución de la población en el territorio nacional. [...] El campo sigue expulsando fuerza de trabajo, lo que revela la persistencia de las desigualdades sociales, económicas y regionales en el país.³⁰

A través de las imágenes secuenciales, *La India María* retrata una ciudad modernizada que implicaba sus peligros, en donde la protagonista debía sortear diversos obstáculos como esquivar la frenética carrera de los automóviles (véase la figura 5). De esta manera, el contraste entre el espacio urbano y el rural, representado en la fotonovela, muestra un evidente abanico de elementos simbólicos que pusieron en tensión la tradición y la modernidad que experimentaron muchos de sus habitantes migrantes de la ciudad de México.

²⁸ Ana María Chávez Galindo, *La nueva dinámica de la migración interna en México de 1970 a 1990*, Morelos, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1998, p. 38.

²⁹ *IX Censo General de Población 1970. 28 de enero de 1970*, México, 1971, http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/920/702825413255/702825413255_1.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).

³⁰ *Ibidem*, p. 9.



Figura 5. María Nicolasa provoca un caos al cruzar la calle.

Fuente: Cruz, *La India María*, 17 de noviembre de 1970, p. 6

La representación de la indígena en la cultura popular

Para definir a su personaje, la actriz María Elena Velasco recorrió las calles de la ciudad de México con la finalidad de observar el desenvolvimiento de muchas mujeres mazahuas que llegaron a la metrópoli hacia inicios de la década de 1970, producto de los procesos de migración, principalmente del Estado de México y Michoacán.³¹ En dicho periodo, la aparición de mujeres indígenas en el espacio público fue en aumento, de tal manera que se las veía “vender frutas, semillas o dulces, sentadas en las aceras con varios niños revoloteándoles alrededor. Otras se dedican a la limosna en avenidas céntricas y en las colonias de clase media o alta de la ciudad. Se les llama popularmente ‘Marías’ o ‘Juanas’ ”.³² El personaje de María Nicolasa es una muestra elocuente de los significados culturales que fueron otorgados a estas mujeres, debido a que en su momento (como en el nuestro) expresaban y definían la cultura popular a partir de referentes negativos. A este respecto, María de la Cruz Castro Ricalde señala:

La primera [“María”] 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. 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.³³

³¹ Estos pueblos originarios se concentran en el medio rural. El pueblo mazahua se ubica principalmente en los siguientes municipios: Almoloya de Juárez, Atlacomulco, Donato Guerra, El Oro, Ixtapan del Oro, Ixtlahuaca, Jocotitlán, San Felipe del Progreso (este pueblo se encuentra ubicado en la parte noreste del Estado de México y en una pequeña área del oriente del estado de Michoacán), San José del Rincón, Temascalcingo, Valle de Bravo, Villa de Allende y Villa Victoria. Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas. <http://cedipiem.edomex.gob.mx/localizacion> (consulta: 11 de mayo de 2019).

³² Lourdes Arizpe, *Indígenas en la ciudad de México. El caso de las Marías*, México, Secretaría de Educación Pública, 1975, p. 23.

³³ Maricruz Castro Ricalde, “La India María en el cine mexicano”, *Cinemas d’Amérique Latine*, n. 19, 1 diciembre 2011, DOI: 10.4000/cinelatino.991.



Figura 6. Esta foto ilustra el fenómeno social de las llamadas “Marías”.

Fuente: Cruz, *La India María*, 15 de diciembre de 1970, p. 6

Por su identidad étnica, su presencia dispersa en la urbe y la extrema pobreza que las caracterizaba, las mujeres mazahuas llegadas a la capital no pasaron desapercibidas. Los observadores de la época pusieron énfasis en las causas del aumento de la migración de la población mazahua al Distrito Federal, señalando el tipo de ocupación de hombres y mujeres; además de que buscaron comprender las condiciones socioeconómicas en las comunidades de origen y la ciudad, describiendo el sistema de interrelaciones entre los factores determinantes dentro del cual la migración era unos más de sus efectos.³⁴ Ambos trabajos concluyeron que dichos procesos de movilización fueron consecuencia del deterioro del campo así como de las transformaciones demográficas de la vida de los campesinos. Algunas estimaciones de la época mencionan que fueron 25 000 el número de migrantes, cifra que según esto pudo representar el 24% de hablantes mazahuas en 1970.³⁵

Un elemento distintivo de nuestra protagonista era la vestimenta, sello inigualable de su imagen migrante: la indumentaria colorida, las faldas largas, blusas tejidas, fajas, mandiles y rebozos. A pesar de su connotación peyorativa, Cristina Oehmichen señala que “Marías” también ha sido un término con el que muchas mujeres de dichos grupos sociales han llegado a autodefinirse, sobre todo para distinguirse de las mestizas o de otras indígenas como las mixtecas, mazatecas u otomíes con quienes se relacionan.³⁶ Así, la India María representaba un estereotipo despectivo configurado a partir de condiciones históricas que solían experimentar las mujeres indígenas migrantes. Aunque hoy en día resulta imposible definir lo indígena a partir de consideraciones biológicas y raciales, sabemos que se trata de un concepto problemático, complejo, social e histórico.³⁷

³⁴ Alicja Iwánska, *Purgatorio y utopía. Una aldea de los indígenas mazahuas*, traducido por Héctor David Torres, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, p. 33-40; Arizpe, *Indígenas en la ciudad de México...* 1975.

³⁵ Desde luego que dichas estimaciones no pueden ser verificadas debido a los instrumentos utilizados para construir el muestreo en ese momento. Carlos García Mora, “La migración mazahua a la ciudad de México”, *América Indígena*, v. XXXVII, n. 3, julio-septiembre 1974. Disponible en file:///C:/Users/To%C3%B1o/Downloads/Migracion_mazahua_a_la_ciudad_de_Mexico.pdf.

³⁶ Cristina Oehmichen, “Relaciones etnia y género. Una aproximación a la multidimensionalidad de los procesos identitarios”, *Alteridades*, v. 10, n. 19, 2000, p. 92.

³⁷ Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio en América. Una categoría de la situación colonial”, http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).

La Real Academia Española señala que “indio” es un término que hace referencia a lo “originario del país del que se trata”; no obstante, dicha definición también resulta insuficiente dado que sus representaciones han cambiado a lo largo del tiempo. Por ejemplo, sabemos que desde la Colonia se estableció una clara diferencia entre aquellos indígenas cuyas condiciones de vida eran precarias y la de otros indios nobles reconocidos así por la Corona española. Además, tenemos conocimiento de que en dicho periodo la organización de la propiedad conllevó una nueva división social, según la cual el indígena estaba ligado al ámbito rural y al atraso socioeconómico.³⁸ La caracterización del indígena ha sido resultado de procesos históricos que han servido, entre otras cosas, para construir sentimientos de pertenencia e identidad nacional, en tanto que los indios idealizados han “representado” la mexicanidad. Muestra de ello fue la política indigenista propuesta durante el Segundo Imperio por Maximiliano³⁹ o la participación de la delegación mexicana en las exposiciones universales, tanto en Estados Unidos como en varios países de Europa, en las cuales el gobierno de Porfirio Díaz pretendía proyectar una imagen moderna de México, exaltando y romantizando el pasado indígena como símbolo de la identidad nacional (véase la lámina 1).⁴⁰

Si bien el indio muerto era valorado por su glorioso pasado, el indio vivo representaba un problema social. En nuestra fotonovela, el término “india” solía utilizarse en contextos de agresión y de falta de tolerancia hacia la protagonista. Menciono un ejemplo. En el número 4 se describe a María caminando sin rumbo con Filemón en busca de su “Patroncita”, cuando de pronto un hombre le aconseja que debe bajarse de la banqueta junto con el burro; de lo contrario, podría tener conflictos con la policía. La inocente muchacha se aventura por la avenida atestada de autos hasta que un conductor le grita: “¡India zonza, por tu

³⁸ Existe una abundante historiografía al respecto, un trabajo indispensable es el de Federico Navarrete y Danna Levin Rojo, *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2007.

³⁹ Erika Pani, “¿‘Verdaderas figuras de Cooper’ o ‘Pobres indios infelices?’ La política indigenista de Maximiliano”, *Historia Mexicana*, v. XLVII, n. 3, 1998, p. 571-604.

⁴⁰ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

culpa casi me estrello contra otro automóvil!”⁴¹ Otros automovilistas le gritan “¡India loca!”, ella no comprende por qué todos la insultan.

Así, la fotonovela *La India María* fue depositaria de ideas históricas estereotipadas y prejuiciosas en torno de lo indígena, sus narrativas muestran el grado de simplificación de aquello que representa. En definitiva, describe con cierto desdén y prejuicios a una mujer valerosa debido a su ferviente religiosidad, como observaremos más adelante (véase la lámina 2).

El personaje central sintetiza a la mujer indígena, pues la figura de María Nicolasa amalgama muchas de sus representaciones construidas en el tiempo: es tímida, bondadosa, humilde, católica, ignorante, “torpe” y con cierto aire barbárico, rasgo “naturalizado” en el indio.⁴² Miguel Rojas Mix considera que los cómics más antiguos, o en los tradicionalistas, la visión del indio bárbaro tiene como soporte una imagen gráfica en la que impera una gran confusión. Menciona que en dichas producciones “los indios no pertenecen a ninguna región precisa; el lector los reconoce por conjuntos heterogéneos de signos que denotan una identidad generalizada y conceptual. No hay preocupación documental ni fidelidad antropológica”.⁴³ En todo caso, nuestra fotonovela no pretende reflejar la realidad ni establecer puntos concordantes con los estudios publicados durante la época; su objetivo primordial es hacer reír a los lectores. Así, el pueblo natal de María, Nopalillo, no tiene una ubicación exacta, pero el lector puede intuir que se encuentra dentro del mapa de la república mexicana, aunque en realidad podría ser cualquier pueblo.

Por su parte, la capacidad intelectual de María es contrastante; si bien es constantemente subestimada por los ciudadanos, al final de los conflictos que enfrenta siempre resulta ser más lista. Por ejemplo, cuando ella y su burro Filemón llegan a la ciudad no saben desenvolverse; la mujer, asustada, busca refugio debajo de un puente cercano a la estación; sin embargo, el lugar está habitado por vagos y malvivientes que quieren matar al burro para comérselo. María y su amigo corren de

⁴¹ Cruz, *La India María*, n. 4, 1970, p. 24.

⁴² Miguel Rojas Mix, “El indio. Civilización y barbarie en la historia”, <http://miguelrojasmix.com/el-indio-civilizacion-y-barbarie-en-la-historieta-2/> (consulta: 1 de mayo de 2019).

⁴³ *Idem.*

manera torpe y sin precaución alguna, a punto de ser atropellados. María no sospecha los líos que va causando por dondequiera que pasa. De esta manera, la fotonovela comenzaba a definir y explotar la sagacidad de la protagonista como un atributo distintivo que definía su personalidad, elemento que fue muy bien explotado en las películas antes mencionadas. Otro escenario que ejemplifica su astucia es el siguiente: en un episodio aludido con anterioridad, la joven toma aire, un policía se acerca para preguntarle de dónde viene y le pide que le muestre la tenencia, pero la joven ignora de lo que habla; así, el gendarme señala que se trata del documento que acredita la posesión del burro. Los comentarios de María le parecen más bien una burla, pero ella asegura que no entiende nada de lo que le dice. El oficial indica que la tenencia es un papel que le autoriza a caminar con el burro por las calles de la ciudad. En medio de esta discusión, María desea saber la dirección de su “Patrona”, al final, el policía termina cargando su morral con las naranjas sin tener la menor idea del rumbo que toman. Cuando el policía pregunta la dirección de la dichosa patrona, María termina por seguir sola su camino. Posteriormente, ella escapa del gendarme sin mostrarle la tenencia del burro, y sin malicia, logró que el representante de la ley cargara sus naranjas a lo largo de cinco cuadras.

Ahora bien, la construcción histórica de lo indio logró impactar en el cine, la radio y la industria musical, medios que ejercieron una fuerte influencia en la cultura mexicana del siglo xx, donde lo popular representaba lo rural y provinciano.⁴⁴ A pesar de que la preocupación por el indigenismo emanó del nacionalismo posrevolucionario, la cinematografía mexicana retrató a los indígenas de manera poco favorable; ejemplo de ello es la cinta *El indio*, de 1939, protagonizada por Pedro Armendáriz y Consuelo Frank, la cual mostró por primera vez una imagen de los “indígenas” a través de la comedia.⁴⁵ La película

⁴⁴ Carlos Monsiváis, “La santa madrecita abnegada. La que amó al cine mexicano antes de conocerlo”, *Debate Feminista*, v. 30, octubre 2004, p. 157-173, <http://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/2016/05/25/la-santa-madrecita-abnegada-la-que-amó-al-cine-mexicano-antes-de-conocerlo/> (consulta: 15 de mayo de 2019).

⁴⁵ Dorany Pineda, “Mucho antes de Yalitza Aparicio, la televisión y el cine mexicano a menudo se burlaban de los indígenas”, *Los Angeles Times*, 10 de marzo de 2019, <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/la-es-mucho-antes-de-yalitza-aparicio-la-television-y-el-cine-mexicano-a- menudo-se-burlaban-de-los-indigen-20190310-story.html> (consulta: 29 de abril de 2019).

Tizoc: amor indio, interpretada por Pedro Infante y María Félix (1956), representó a dichos grupos como “inocentes, sumisos, miserables, ignorantes y, sobre todo, inferiores ante los criollos”.⁴⁶ Como dato interesante, Pedro Infante, quien era de tez clara, tuvo que ser maquillado de color marrón para dar vida al personaje. Pero, ¿qué sucedió con las mujeres indígenas en la pantalla grande?

A lo largo de la historia del cine y la televisión han existido actrices que también han intentado personificar a mujeres indígenas haciendo uso de tradiciones, trajes típicos y formas de expresión. Algunos ejemplos son *Maclovía* (1948) protagonizada por María Félix; Silvia Pinal interpretó a *María Isabel* en el filme del mismo nombre en 1967; más tarde, en 1997, se hizo una adaptación de dicha película para la televisión, en donde Adela Noriega interpretó a una mujer huichol, y, finalmente, en 2012 salió al aire la telenovela *Un refugio para el amor*, cuya protagonista también fue una mujer indígena. Larga es la tradición de telenovelas producidas especialmente por Televisa que manejan esta temática; la estructura siempre es la misma, la joven que escapa de su pueblo natal rumbo a la capital donde trabaja como sirvienta en casa de algún millonario, y ahí termina por encontrar el amor. Sumado a esto, la protagonista tiene como aliada a la Virgen Morena, que la ayuda a superar todos sus conflictos. En estas producciones, considero que la imagen de la mujer indígena formó parte de un proceso de estilización y blanqueamiento en un contexto urbano, lo que pondría en evidencia que muchos de los papeles protagónicos fueron otorgados a mestizas blancas o con rasgos alejados del fenotipo indígena. En cambio, resulta significativo que los roles secundarios, especialmente mujeres que interpretan a empleadas domésticas, generalmente eran concedidos a actrices con características físicas singulares, como la tez morena.

Si bien la India María representa a la mujer mazahua, en nuestra fotonovela resulta una caricaturización de la “indígena”, la cual reproduce estereotipos negativos que se encargan de alimentar el imaginario colectivo mexicano.⁴⁷ Rubén Hernández-León afirma que “en

⁴⁶ Margot Castañeda de la Cruz, “El racismo que consumimos en el cine y la televisión mexicana”, <https://www.chilango.com/cultura/personajes-racistas/> (consulta: 29 de abril de 2019).

⁴⁷ *Idem.*

México el término ‘indio/a’ es despectivo y se considera un insulto racista y clasista. Históricamente se ha usado para describir a alguien que es primitivo, inculto, ignorante [o] sin educación”.⁴⁸ Muchas mujeres mazahuas que migraron a la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX lograron insertarse en la economía “informal” mediante el trabajo doméstico, el ambulante y la elaboración y venta de artesanías. Dicho proceso de “feminización del ambulante” representó un problema mayúsculo en el cual las mujeres enfrentaron relaciones asimétricas con grupos de mestizos asentados en la capital que controlaban el espacio físico y el pago de cuotas.⁴⁹ La India María retrataba las múltiples problemáticas que sortearon cientos de mujeres migrantes, además, la palabra “india” adquiría un sentido peyorativo; de tal manera que expresiones como “india ignorante”, “india bajada del cerro”, “totonaca” y “huarachuda”, entre otros, fueron una constante en la historieta. Al respecto, Carlos Monsiváis señala:

En el caso de la India María, su punto de partida es el humor racista y su breve nulificación. La India María no es un producto de la observación de las migraciones y de las indias mazahuas, viene de la tradición del teatro frívolo en donde la risa fácil se obtiene imitando la preocupación afanosa del lenguaje por parte de los indios, y en donde, también los “inditos” se burlan de quienes los observan con paternalismo.⁵⁰

Aunque el célebre cronista desestimó el hecho de que la protagonista “reflejara” ciertas condiciones sociales de las mujeres migrantes, considero que la fotonovela puso en circulación una imagen verosímil matizada por la comicidad, representación que resultó un elemento en la construcción de la identidad nacional destinada al consumo de miles de mexicanos ávidos de sus historias impresas. Ella representaba lo diferente, el arquetipo construido de la mujer “india”, lo que se evidenciaba por su aspecto físico e indumentaria. Hay también otros elementos que manifiestan lo anterior: en primer lugar, su imagen nos dice mucho; de largas trenzas, vestido largo y colorido, rebozo y sandalias,

⁴⁸ Citado en Dorany Pineda, “Mucho antes de Yalitza...”.

⁴⁹ Claudio Albertani, “Los pueblos indígenas y la ciudad de México. Una aproximación”, *Política y Cultura*, n. 12, p. 214.

⁵⁰ Monsiváis, “La santa madrecita abnegada...”, p. 167.

el tono en que se expresa, sus modismos, la compañía de su burro Filemón y el ocultamiento de sus risas tras el rebozo. El mismo nombre de “María” remite a las mujeres indígenas que, como dijimos, emigraron del campo a la ciudad influidas por la religión católica y asociadas a la virgen María. Dichos imaginarios sociales imponen el deber/ser de las mujeres mediante normas instituidas en sociedades patriarcales de tradición católica, valores que se resumen en el sacrificio, el sufrimiento y la sumisión.⁵¹ María Nicolasa representa dicha moralidad; a esto se añade que en la fotonovela no existe un espacio para resaltar su belleza; por lo tanto, es presentada como un personaje asexuado.⁵² Estas representaciones en torno de la feminidad indígena muestran ideas, valores y percepciones sociales que tenían los productores de la fotonovela y que seguramente compartían amplios sectores sociales. Las actitudes de la India María procedían, sin lugar a dudas, de su moral católica. Así, resulta necesario dimensionar el papel de la religión en nuestra historieta con la finalidad de comprender muchos de los rasgos que definen al personaje.

Lo religioso como único baluarte

La religión es un fenómeno sumamente complejo cuyo análisis detallado no compete a esta investigación; sin embargo, constituye un elemento fundamental en la narrativa de la fotonovela y la construcción del personaje. Desde su primer número, se evidencian cuatro elementos clave: la Iglesia como conjunto de creencias, valores y normas; la virgen

⁵¹ Estos y otros temas son examinados en el clásico libro de Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

⁵² En “La India María” encontramos representados lo no occidental, la barbarie y la identidad nacional que, como ya he indicado, expresa su asociación con la imagen de la Guadalupana. Los conceptos *barbarie* y *civilización* sintetizan una visión global del mundo que fueron usados con posiciones teóricas diversas y que derivan en acciones políticas. Ambos términos se encuentran vinculados al término salvajismo y fueron reflejo de la modernidad, pues mostraban el maniqueísmo y la idea de que la razón es la directriz del conocimiento. Fernando López Aguilar, “Dos opuestos. Civilización y barbarie, vistos desde la antropología de la complejidad”, *Anales de Antropología*, n. 35, 2001, p. 80. Disponible en <http://revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/viewFile/14888/14187>.

de Guadalupe como madre y guía de María; el papel del cura y el espacio sagrado. En el primer episodio, llama la atención que la primera fotografía que se presenta al lector es la virgen del Tepeyac, de hecho, en la presentación de la editorial se afirma que las historias describen sus amenas aventuras “vibrando en todo momento con el latir de nuestra raza, con la emoción de la digna y sufrida raza de bronce”. Así, la figura de la india mazahua está asociada a la virgen María, lo cual representa a una india buena y generosa que requiere del cuidado de la institución religiosa, proceso que bien puede vincularse a los orígenes del culto durante el primer periodo de evangelización de los indios.⁵³ En la siguiente página de ese mismo número se impone la imagen de la “Santa Patrona” en el altar, *collage* que en realidad está sobrepuesto, ya que parece ocultar a otra divinidad. La imagen en toda su integridad dice mucho, representa el encuentro de dos figuras femeninas cuya jerarquía está bien definida, tanto en lo institucional como en lo simbólico: la Virgen se ve en lo alto, como mirando con cierta compasión a su hija; es la patrona del pueblo y simboliza la identidad del mexicano. Pero también representa a la madre de María, su “Patroncita”, a quien le cuenta sus penas. María, de cuclillas y con los brazos extendidos, está recibiendo sus bendiciones. Ella comulga con su pueblo a quien la Guadalupana otorga protección; de ahí su relevancia, pues como afirma Mariana Warner, “no hay imagen más matriarcal que la madre cristiana de Dios”.⁵⁴

El primer texto refiere al vínculo entre ambas, en el cual se afirma que María no está sola a pesar de ser una muchacha huérfana; con ella está la luz de su “Patroncita”. La joven india, por su parte, le rinde devoción, mientras que la Guadalupana ilumina su camino para que lleve una vida sin titubeos y temores, para que conserve una fe inquebrantable: “tomó el color bronceado y moreno de la raza para acercarse más al corazón de su pueblo preferido”, dice el narrador, la protección “a la raza olvidada de la india María”. La joven habla frente a su “patroncita” acerca de los problemas que la afligen, reza por la enfermedad que padece su comadre. Dichas representaciones

⁵³ Gisela von Wobeser, “Mitos y realidades sobre el origen del culto a la virgen de Guadalupe”, *Revista Grafía, Revista estudiantil de investigaciones históricas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, v. 10, n. 1, enero-junio 2013, p. 148-160.

⁵⁴ Mariana Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la virgen María*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, p. 78.

en realidad están articuladas a procesos históricos y sociales de larga duración. Como se sabe, el catolicismo ha sido uno de los cultos más importantes en México; desde el proceso de evangelización durante la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, la religión católica sirvió como el marco idóneo para instaurar su proyecto civilizatorio.⁵⁵ Durante el virreinato fungió como vínculo entre los miembros de una sociedad diversa y difícilmente integrada; más tarde, la imagen de la virgen de Guadalupe fue el estandarte del movimiento insurgente, posteriormente simbolizó los proyectos nacionalistas en el México independiente.⁵⁶ A pesar de estas transformaciones en el tiempo, el culto guadalupano logró preservarse en la vida de los mexicanos hasta la segunda mitad del siglo XX, conservando sus valores y su autoridad moral. Incluso, el fenómeno de la virgen de Guadalupe trascendió los medios tradicionales, insertándose en los televisores de los mexicanos en un contexto de aparente secularización estatal.⁵⁷ En efecto, la presencia de imágenes religiosas en los medios de comunicación logró extrapolar los símbolos religiosos, a tal punto que hoy en día oscilan entre el objeto mercantil y lo sagrado.

No es de extrañar que los productores de *La India María* buscaran afanosamente transmitir un discurso católico por medio de una fotonovela cómica, sobre todo porque estaba destinada a un amplio público que reconocía tanto a la Virgen como a María Nicolasa. En dicha producción sorprende que los roles estaban bien diferenciados: el cura José, como representante Dios, era el guía espiritual y autoridad moral para la protagonista. Veamos brevemente el papel del cura.

Como es sabido, en el Génesis 37 de la Biblia, José, hijo de Raquel y Jacob, es un hombre sabio y prudente; el padre José encarna dichas virtudes. Es blanco, bondadoso y paternalista con sus protegidos; en el

⁵⁵ Alicia Mayer, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana*, v. 26, enero-junio 2002, p. 17-49. Disponible en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo26/0367.pdf>.

⁵⁶ María Guadalupe Molina Fuentes, “La Iglesia católica en el espacio público. Un proceso de continua adecuación”, *Política y Cultura*, n. 38, 2012, p. 49-65. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0188-77422012000200004&lng=es&nrm=iso.

⁵⁷ Saúl Lázaro Altamirano, “La representación social del guadalupanismo en el programa de televisión *La Rosa de Guadalupe*”, *Revista Comunicación*, v. 1, n. 10, p. 1002.

primer episodio de la historieta se encarga de presentar a María Nicolasa con sus lectores. El cura se refiere a María como una muchacha huérfana y noble que ve en la virgen de Guadalupe a una verdadera madre, a quien reza y cuenta “sus ingenuas quejas confiada y segura de que la patrona del Tepeyac le entiende y comprende”. Para el padre, la india María “conserva la pureza y la inocencia de todos los indios buenos y generosos de esta tierra mexicana”.⁵⁸ Con la autoridad que representa, asevera que la “Virgen pone especial atención a todo lo que dicen sus hijos, los indios, por los que siente una especial predilección” y afirma lo siguiente: “a la Virgen le interesa mucho que todos ustedes sigan siendo nobles, buenos y generosos [...] sobre todo, ella quiere que sigan siendo humanos y comprensivos para con sus semejantes [...] así como eres tú”.⁵⁹ El cura apela al buen proceder de los lectores que ya se hallan bajo el juicio de la moral católica. El padre José procura guiar a María y también a Martín; ruega para que algún día la joven acepte casarse con el pretendiente. Para el sacerdote, el objetivo de este matrimonio es que ambos formen un hogar y que María tenga los hijos que, según él, ella tanto necesita. Para el sacerdote, el matrimonio sería un ejemplo digno para todos los jóvenes; por ello, está de acuerdo con Martín cuando éste afirma que María necesita un hogar y tener hijos.

Mientras que María recurre a la ayuda de la Virgen Morena, en sus momentos más desesperados, Martín busca al padre José para que lo socorra, pero ¿cómo habría de ayudarle el padre? “¡En jalarle las greñas a María pa’ que se le quite lo terca!”⁶⁰ Recordemos que el cura aconseja, pero a la vez asume lo que es bueno para los dos; por ello, reconoce que el joven pretendiente se esfuerza trabajando; sin embargo, intenta convencerlo de que no es el momento de comprometerse con María, pues lleva tiempo haciéndose cargo de su madre y de sus hermanos, por lo que casarse con María implicaría una gran responsabilidad. Además, sus condiciones materiales le impiden contraer ese compromiso, no obstante, Martín se niega por miedo a perder a la joven y, ante su desesperación, el cura José le responde: “Precisamente las dificultades y los problemas sirven para templar el alma de los seres

⁵⁸ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 6.

⁵⁹ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 8.

⁶⁰ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 15.

humanos y hacerlos merecedores al reino de los cielos”.⁶¹ Martín se va resignado ante las palabras del sacerdote, quien pide a la imagen de Cristo en la cruz que cuide de ambos jóvenes, pues ve en ellos dos ejemplos de bondad y ternura.

Por otro lado, en la portada del número 2 se ve al cura dando la bendición a María, imagen que resulta interesante en tanto que da muestra de la jerarquía eclesiástica (véase la lámina 3). Luego de la muerte de Manuela y de su ahijado, María está sumida en su dolor y se interna en la iglesia; el cura entiende el dolor moral de la mujer y afirma que sólo la Virgen será la que la protegerá y dará fuerzas. María anuncia al sacerdote que irá a la ciudad de México; frente a la terquedad de la joven, el párroco no hace ningún esfuerzo para convencerla de que no vaya a la capital. La función del cura es mediar entre Martín y María; a él, trata de recordarle que su mejor aliado será el templo, en tanto que con María sabe que sólo el buen consejo y el acompañamiento moral son suficientes, pues considera que su mayor apoyo es la virgen del Tepeyac.

En definitiva, la India María se entiende a partir de su fe en la Guadalupana; ésta tiene un papel trascendental en la fotonovela y su presencia no es gratuita. La fotonovela muestra una representación del “guadalupanismo” vinculado con la orientación de las acciones y formas de proceder;⁶² de esta manera, la historieta resignifica la imagen de la virgen del Tepeyac. Nuestra fotonovela publicita la Basílica mediante la reproducción de imágenes sagradas y valores vinculados a la beatitud. Considero que el elemento intertextual es de corte religioso y naturaliza las conductas de la protagonista, por lo que somete su condición social a la idealización de la “buena india”: pobre, bondadosa, sacrificada, siempre renunciado a la exploración de su sexualidad. Porque

⁶¹ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 24.

⁶² Al respecto, José Gómez Izquierdo y María Eugenia Sánchez Díaz de Rivera mencionan lo siguiente: “El guadalupanismo ha evolucionado de formas muy variadas y contradictorias a lo largo de la historia de la Nueva España y del México independiente. Ha significado refugio y consuelo para millones de mexicanos, ha servido para movilizar a las masas en la Independencia, ha sido manipulado para fines patriótico-nacionalistas, ha sido utilizado para encubrir las grandes desigualdades sociales, y es símbolo de resistencia para los migrantes en Estados Unidos”, *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales. Una revisión crítica de la “identidad nacional”*, México, Lupus Inquisitor, 2011, p. 11.

finalmente es la “Patroncita” la que “ilumina con clara belleza todos los actos de la sencilla India María”.⁶³

Asexuada, buena y maltratada

El comportamiento moral de la India María responde a un principio que se remonta al Concilio de Nicea en el año 325, según el cual los seres humanos “conservan valores que otros segmentos de la población han ido perdiendo, como la honradez y las prácticas tradicionales”.⁶⁴ En dicha celebración ecuménica se exhortó a que todas las mujeres siguieran el ejemplo de la virgen María, cuya mayor virtud era la virginidad. María Nicolasa encarna estos valores religiosos, era descrita como una mujer claramente asexuada muy cercana a las valoraciones históricas asociadas a la máxima deidad.⁶⁵ La fotonovela en cuestión transmite un discurso moralizante sobre el “deber ser” de ciertas mujeres de los sectores populares. Hemos visto a lo largo de este capítulo que nuestra protagonista se construye no sólo a partir de actos accidentados y cómicos, sino que también éstos van acompañados de virtudes como la bondad, la honestidad y la devoción, sólo por mencionar algunas. Muestra de su bondad aparece desde los dos primeros números de la fotonovela, cuando María pide a la virgen de Guadalupe que le haga el milagro de salvar a la comadre Manuela. Busca los medios para ayudar a sus seres queridos y en un acto de sacrificio, guarda los alimentos que el padre José le ha dado para dárselos a los otros.

De manera reiterativa el arquetipo de la mujer indígena es representado en la India María, cuya imagen está compuesta por dos elementos contradictorios: por un lado, es mostrada como salvaje e ignorante; por el otro, es pura y buena. Dentro del discurso de la fotonovela, lo bueno y lo malo funcionan como marcadores culturales para expresar todo tipo de valoraciones: ejemplo de ello es la dicotomía campo/ciudad; el primero representa lo positivo (la tecnología, los automóviles, el transporte público y los monumentos, entre otros); el

⁶³ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 1.

⁶⁴ Castro Ricalde, “La India María en el cine mexicano...”, p. 638.

⁶⁵ Warner, *Tú sola entre las mujeres...*, p. 106.

segundo expresa el atraso y la decadencia. Un aspecto a destacar es la oposición entre la luz y la oscuridad; así, la luminosidad se halla en la virgen de Guadalupe, mientras que la decadencia se encuentra especialmente en contextos nocturnos. Veamos cómo se conciben los espacios nocturnos en relación con las mujeres.

En el número 8 se describe un escenario nocturno en el cual suelen prostituirse algunas mujeres, en otros aparecen en algún cabaret y en ambientes de decadencia. La narración alude a la preocupación que genera el hecho de que algunas muchachas ingenuas o ignorantes caen en las garras implacables de la gran ciudad; mujeres que por su condición de pobreza han caído en la perdición, engañadas por rufianes que sólo encuentran acomodo en el hampa y en los cabarets. Otras se ven sometidas al triste y degradante papel de oscuras concubinas. Recordemos que en un aludido número, cuando Juan Medina invita a su departamento a María, ella comete una serie de “errores” involuntarios, el joven se enfada en tanto que aquélla, confundida, emprende la huida a la calle, “y como siempre ocurre una mujer sola, no importa su aspecto, su ropa o su situación, es una tentación para hombres morbosos”.⁶⁶ Un “degenerado” invita a María a subir a su coche; sin embargo, la muchacha no entiende lo que dice, el hombre termina por aburrirse y seguir su camino. El narrador afirma que María ignora el hecho de lo que significa andar en las calles de la gran ciudad, “es una franca invitación para que los hombres que la vean le falten al respeto”.⁶⁷ Tal y como ocurría en la década de 1940, las calles y los escenarios nocturnos solían retratar una ciudad peligrosa y acechante, sobre todo para una mujer indígena y migrante como la India María.⁶⁸ Para ilustrarlo, en la figura 7 se representa dicha escena en la cual un sujeto se acerca a María y la invita a irse con él, María responde con una bofetada. El narrador añade: “El tipejo se aleja desconcertado, si todas las mujeres reaccionaran como

⁶⁶ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 22.

⁶⁷ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 24.

⁶⁸ Para conocer la construcción peligrosa de la ciudad, Gabriela Pulido Llano, “La ciudad del pecado en *Magazine de Policía*”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 285-307.



Figura 7. En la imagen se puede observar los riesgos a los que María es expuesta. Fuente: Cruz, *La India María*, 15 de diciembre de 1970, p. 24

María, habría menos majaderos por las calles”.⁶⁹ El tono moralizante radica en que las mujeres deben defenderse solas de un mundo varonil representado como despiadado.

María es objeto de violencia masculina por estar en una situación de indefensión, más concretamente, por considerarla mujer india e inculta, como si dicha condición fuera algo suficiente para considerarla vulnerable y sujeto de la violencia. Al respecto, cabe recordar que los espacios públicos han sido históricamente pertenecientes a los hombres, dado que son ellos quienes los crean y transitan; como afirmó Rosario Castellanos, “el hombre es el rey de la creación”.⁷⁰ La fotonovela promueve relaciones de género definidas por la violencia sobre la sexualidad, el uso del cuerpo, el acceso al cuerpo (en los pellizcos que expresan intenciones amorosas) y en el maltrato físico (como jalar las trenzas). Es evidente que dentro del discurso de la fotonovela, María es responsable de todo tipo de agresión. El humor es una herramienta para confirmar y reproducir machismos en el marco de un sistema patriarcal que configura relaciones jerárquicas. Así, podemos argumentar que la risa funciona como un elemento legitimador de un discurso discriminatorio y violento hacia la protagonista, ella se convierte en una intrusa en la ciudad que suele despertar las bajas pasiones de los hombres que la violentan de manera explícita.

A lo largo de la fotonovela, la India María es objeto de burlas y de violencia, las cuales suelen ser disfrazadas por un discurso de corte paternalista. Por ejemplo, Martín la pretende y se aferra a protegerla; al respecto, el joven afirma: “para que no ande por allí suelta, que mismamente parece un perro callejero sin naiden que vea por ella. Añade: María necesita su jacal, su marido y sus chilpayates... y yo también, padre”.⁷¹ La desesperación de Martín se debe también al miedo que tiene de que María se “aloque por otro”, por lo que la chantajea con que si lo hace habrá de tirarse de cabeza por el barranco. La relación con Martín revela imaginarios sociales en torno de las relaciones de género imperantes durante la época, en los cuales se reproducían viejas ideas sobre la distribución de los roles de género en la cultura, en

⁶⁹ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 24.

⁷⁰ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 174.

⁷¹ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 16.

donde supuestamente se requiere de un “hombre que trabaje por ellas, que piensen por ellas y que se sientan superior a ellas. El hombre y la mujer formarán una pareja, un hogar, una familia”.⁷² Martín persigue a María; sin embargo, como el pretendiente es responsable de su madre y hermanos, éstos representan un impedimento para consagrar la unión. Así pues, ella sacrifica el amor para que el muchacho pueda ocuparse de su familia. Ella afirma: “me anda toriando y toriando y no me deja en paz”; añade: “me sigue y me sigue como si anduviéramos jugando [...] y el muy ladino me hizo amuinar que hasta le di un trompón”. Continúa diciendo, “el muy endino me dio un pellizco que porque me quiere”.⁷³ Martín sospecha que sólo a través de la violencia podrá convencer a María para que contraiga matrimonio, razón por la cual solicita al padre que lo apoye para que le jale las trenzas. En las primeras páginas del episodio número tres, se describe a Martín jalándole el cabello a María, pero ella responde con un golpe en el rostro mostrando así que no es una mujer dejada; luego Martín señala: “Si lo que pasa es que está amuinada por los pellizcos que le he dado, pos dígame en la cara y no juya...”; a esto responde María: “¡[...] ¿A poco no cuando me has pellizcado no te he volteado tus güenos reverses en el hociote?”⁷⁴ Con estas representaciones de la India María, los productores procuraron mostrarla como digna a pesar de ser objeto de burlas y vejaciones, porque, finalmente, al sacrificar su sexualidad por “no dejarse”, convierten al personaje en una suerte de heroína que logra subvertir las relaciones de poder a las que está constantemente sujeta.

Consideraciones finales

La importancia de esta fotonovela no sólo radica en que retrataba una historia protagonizada por un personaje icónico de la cultura popular mexicana, sino porque muestra una serie de situaciones que naturalizan el agravio y la discriminación hacia las minorías étnicas. Las aventuras ciudadinas que experimenta la protagonista estaban dirigidas a un tipo

⁷² Castellanos, *Sobre cultura...*, p. 176.

⁷³ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 5.

⁷⁴ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 4.

de lector que fácilmente lograra identificar los lugares, los momentos de vergüenza y las huidas con el burro Filemón, pero ¿por qué resultaban risibles? ¿Qué función tuvo la comicidad en la fotonovela? Al retratar la vida de una india en la ciudad, dicha producción utilizaba la comicidad como un elemento legitimador de la discriminación social, sobre todo en una época de transformaciones sociales y políticas en donde una gran cantidad de migrantes mujeres llegaron a la ciudad con la esperanza de mejorar sus condiciones de vida. Así, *La India María* es una excelente metáfora para comprender una cuestión relevante: la negación de muchos mexicanos de su pasado y de las raíces indígenas, aunado a la naturalización de los actos discriminatorios en las producciones culturales. La importancia de este estudio radicó en examinar que lo considerado cómico guarda tras de sí una intencionalidad psicológica de enorme trascendencia social. Respecto de la risa y su relación con el inconsciente, el fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud, señala:

El proceso humorístico puede consumarse de dos maneras: en una única persona que adopta ella misma la actitud humorística, mientras a la segunda persona le corresponde el papel del espectador y usufructuario, o bien entre dos personas, una de las cuales no tiene participación alguna en el proceso humorístico, pero la segunda la hace objeto de su consideración humorística.⁷⁵

A partir de lo anterior podemos suponer que el hipotético lector de *La India María* se ríe por la manera en que la protagonista procede en situaciones de tensión; se trataría, pues, de una forma inconsciente de enfrentar las situaciones desagradables por las que atraviesa el personaje, pero que también pudieron experimentar millones de mujeres indígenas en el México de la década de 1970.

En este caso, María Nicolasa fue el objeto del humor para una amplia comunidad de lectores que veían en sus aventuras, en su vestimenta y formas de hablar la imagen risible de ese México olvidado por los gobiernos posrevolucionarios. Frente a las condiciones trágicas que

⁷⁵ Sigmund Freud, *Obras completas. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1961, t. XXI, p. 157.

muchas mujeres indígenas debieron atravesar en la ciudad de México, la imagen de la India María resulta una sátira poco más que tolerada. Las situaciones desastrosas por las que atravesaba solían poner de manifiesto violencias discursivas donde diversos sectores sociales y, sobre todo, las instituciones estatales, solían avasallar la figura de la indígena a través del maltrato sistemático. Insisto, el humor en *La India María* funcionaba con la finalidad de que el lector pudiera enfrentar situaciones desagradables a través de la comedia. A esto se debe añadir que el humor es particularmente paternalista y de corte machista. Esta realidad representada en nuestra fotonovela hace que lo risible invisibilice la condición dramática de la protagonista y soslaye las pequeñas agresiones y otras experiencias lesivas que no hacían sino reforzar estereotipos en torno al mundo de los indígenas. Lo risible también puso en tensión los efectos de un poder que no podría explicarse sin una resistencia; así, mediante los juegos verbales y la aparente inocencia, la India María lograba desafiar la hostilidad por medio de la astucia y la sagacidad. En este sentido, aunque la fotonovela reproduce viejos imaginarios sobre los indios, también logra posicionar a un personaje que sacaba ventaja de su posición indefensa. A modo de conclusión, la figura de María Nicolasa ha sido y sigue siendo una de las favoritas dentro del humor mexicano; pero también nos permite cuestionarnos la discriminación, los prejuicios, el racismo y la violencia contra las mujeres en ese momento histórico. Frente a este escenario podemos decir que dicha producción se ha sumado a otras que han normalizado la discriminación; por tal motivo, estudiar la fotonovela *La India María* puede representar una excelente fuente de análisis para comprender los problemas sociales del México de la segunda mitad del siglo XX.

FUENTES CONSULTADAS

CRUZ, José G., *La India María*, n. 1, 1970.

_____, *La India María*, n. 4, 1970.

_____, *La India María*, n. 5, 1970.

_____, *La India María*, n. 8, 1970.



Hemerografía

El Heraldo, ciudad de México.

La Jornada, ciudad de México.

Bibliografía

ABOITES AGUILAR, Luis, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 262-303.

ALBERTINI, Claudio, “Los pueblos indígenas y la ciudad de México. Una aproximación”, *Política y Cultura*, n. 12, 1999, p. 195-221.

ARIZPE, Lourdes, *Indígenas en la ciudad de México. El caso de las Marias*, México, Secretaría de Educación Pública, 1975, 156 p.

BARTRA, Roger, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, 550 p.

BERGER, Peter, *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999, 344 p.

BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 168 p.

BONFIL BATALLA, Guillermo, “El concepto de indio en América. Una categoría de la situación colonial”, http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).

BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, 169 p.

CASTELLANOS, Rosario, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 230 p.

CASTAÑEDA DE LA CRUZ, Margot, “El racismo que consumimos en el cine y la televisión mexicana”, <https://www.chilango.com/cultura/personajes-racistas/> (consulta: 29 de abril de 2019).

CASTRO RICALDE, Maricruz, “El cine popular mexicano y la representación del indígena. El coyote emplumado de María Elena Velasco, *la India María*”, en Mariscal Beatriz y Miaja María Teresa, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, v. 3, p. 629-640.



- _____, “La India María en el cine mexicano”, *Cinemas d’Amérique Latine*, n. 19, 1 diciembre 2011, DOI: 10.4000/cinelatino.991.
- CHÁVEZ GALINDO, Ana María, *La nueva dinámica de la migración interna en México de 1970 a 1990*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1999, 422 p.
- FREUD, Sigmund, *Obras completas. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1961, t. XXI, 290 p.
- GARCÍA ROJAS, Gerardo Emanuel, “La representación del indio mexicano en los filmes *María Isabel* y *El amor de María* de 1967 y 1968”, *Goliardos. Revista de estudiantes de investigaciones históricas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año 22, n. 20, 2016, p. 118-129, <http://bdigital.unal.edu.co/65542/1/61186-310629-1-SM.pdf>.
- GARCÍA MORA, Carlos, “La migración mazahua a la ciudad de México”, *América Indígena*, v. XXXVII, n. 3, julio-septiembre 1974, file:///C:/Users/To%C3%B1o/Downloads/Migracion_mazahua_a_la_ciudad_de_Mexico.pdf.
- GANTÚS, Fausta, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, 441 p.
- GÓMEZ IZQUIERDO, José, y María Eugenia Sánchez Díaz de Rivera, *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales. Una revisión crítica de la “identidad nacional”*, México, Lupus Inquisitor, 2011, 139 p.
- GREAVEZ LAINÉ, Cecilia, “El México contemporáneo, 1940-1980”, en Pablo Escalante Gonzalbo y otros, *La vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 241-278.
- IWÁNSKA, Alicja, *Purgatorio y utopía. Una aldea de los indígenas mazahuas*, traducción de Héctor David Torres, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 204 p.
- LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 884 p.
- LÁZARO ALTAMIRANO, Saúl, “La representación social del guadalupanismo en el programa de televisión *La Rosa de Guadalupe*”, *Revista Comunicación*, v. 1, n. 10, 2012, p. 901-1005.



- LOAEZA, Soledad, “La construcción de un país moderno, 1945-2000”, en Enrique Florescano (coord.), *Arma la historia. La nación mexicana a través de los siglos*, México, Grijalbo, 2009, p. 201-260.
- LÓPEZ AGUILAR, Fernando, “Dos opuestos. Civilización y barbarie, vistos desde la antropología de la complejidad”, *Anales de Antropología*, n. 35, 2001, p. 79-89, <http://revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/viewFile/14888/14187>.
- MAYER, Alicia, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana*, v. 26, enero-junio 2002, p. 17-49, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo26/0367.pdf>.
- MOLINA FUENTES, María Guadalupe, “La Iglesia católica en el espacio público. Un proceso de continua adecuación”, *Política y Cultura*, n. 38, 2012, p. 49-65, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0188-77422012000200004&lng=es&nrm=iso.
- MONSIVÁIS, Carlos. “La santa madrecita abnegada. La que amó al cine mexicano antes de conocerlo”, *Debate Feminista*, v. 30, octubre 2004, p. 157-173, <http://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/2016/05/25/la-santa-madrecita-abnegada-la-que-amo-al-cine-mexicano-antes-de-conocerlo/> (consulta: 15 de mayo de 2019).
- NAVARRETE, Federico, y Danna Levin Rojo, *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/ Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2007, 292 p.
- _____, *México racista. Una denuncia*, México, Grijalbo, 2017.
- OEHMICHEN, Cristina, “Relaciones etnia y género. Una aproximación a la multidimensionalidad de los procesos identitarios”, *Alteridades*, v. 10, n. 19, 2000, p. 89-98.
- PANI, Erika, “¿‘Verdaderas figuras de Cooper’ o ‘Pobres indios infelices’? La política indigenista de Maximiliano”, *Historia Mexicana*, v. XLVII, n. 3, 1998, p. 571-604.
- PINEDA, Dorany, “Mucho antes de Yalitza Aparicio, la televisión y el cine mexicano a menudo se burlaban de los indígenas”, *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/la-es-mucho-antes->

- de-yalitz-a-aparicio-la-television-y-el-cine-mexicano-a-menudo-se-burlaban-de-los-indigen-20190310-story.html (consulta: 29 de abril de 2019).
- PULIDO LLANO, Gabriela, “La ciudad del pecado en *Magazine de Policía*”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 285-307.
- ROHRER, Seraina, *La India María. Mexploitation and the Films of María Elena Velasco*, Austin, University of Texas Press, 2017, 232 p.
- ROJAS MIX, Miguel, “El indio. Civilización y barbarie en la historia”, <http://miguelrojasmix.com/el-indio-civilizacion-y-barbarie-en-la-historieta-2/> (consulta: el 1 de mayo de 2019).
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M., “Mexican Film Otherwise. Luis Buñuel, La India María and Critical Readings Beyond the ‘Golden Age’ ”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 27, n. 4, 2018, p. 527-538.
- SCOTT, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Era, 2000, 337 p.
- TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artifugio de la nación. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 409 p.
- WARNER, Mariana, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la virgen María*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, 520 p.
- WOBESER, Gisela von, “Mitos y realidades sobre el origen del culto a la virgen de Guadalupe”, *Revista Grafía*, Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá, v. 10, n. 1, enero-junio 2013, p. 148-160.

Recursos electrónicos

- IX Censo General de Población 1970. 28 de enero de 1970*, México, 1971, http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/920/702825413255/702825413255_1.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).
- Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas, <http://cedipiem.edomex.gob.mx/localizacion> (consulta: 11 de mayo de 2019).



- “La India María regresa a la pantalla grande, modernizada y con celular”, en *Expansión en alianza con CNN*, 9 de octubre de 2014, <https://expansion.mx/entretenimiento/2014/10/09/la-india-maria-regresa-a-la-pantalla-grande-modernizada-y-con-celular> (consulta: 26 de mayo de 2019).
- “La gente me olvidó: la India María”, en <https://sipse.com/entretenimiento/ultimas-entrevistas-actriz-maria-elena-velasco-la-india-maria-149530.html> (consulta: 31 de octubre de 2019).



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

EDICIONES
JOSE G. CRUZ S.A.
LA INDIA

MARIA

AÑO 1 No.1 OCTUBRE 27 DE 1970 SEMANAL APARECE LOS MARTES



Lámina 1. Portada. Fuente: Cruz, *La India María*, 13 de diciembre de 1970



Lámina 2. Portada. En la imagen se observa en lo alto a la figura de la Guadalupana como elemento de la identidad nacional. Fuente: Cruz, *La India María*, 15 de diciembre de 1970



Lámina 3. Portada. Fuente: Cruz, *La India María*, 3 de noviembre de 1970