

Género, raza, clase e identidades políticas en “El ombligo de Guie’dani”

de Xavi Sala (2018)

Gender, race, class and political
identities in Xavi Sala’s
“El ombligo de Guie’dani”
(2018)

Por: Andreas Portillo.

SOBRE EL AUTOR

Licenciado en Sociología (FSOC-UBA). Ha participado en múltiples grupos de estudio con sede en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani”. Miembro del comité editorial de la Revista Diferencia(s) del grupo de Estudios de Estructuralismo y Postestructuralismo, con sede en el mismo instituto. Está interesado en la crítica de la ideología, las relaciones entre ecologismo y marxismo y las representaciones socio culturales del conflicto en el cine latinoamericano.

RESUMEN

En este trabajo reflexionaremos sobre género, raza, clase e identidad(es) a partir de El ombligo de Guie'dani (2018) escrita y dirigida por Xavi Sala y protagonizada por Sótera Cruz y Erika López. Relacionaremos distintas escenas y aspectos de la trama con temas como la colonialidad del poder, la relación especular entre colono-colonizado, la subjetividad como un proceso, el feminismo postcolonial, los sujetos subalternos, identidades y lucha política.

Palabras clave: género, raza, clase, colonialidad del poder, orientalismo, identidades políticas.

ABSTRACT

In this paper we will reflect on gender, race, class and identity(ies) from El ombligo de Guie'dani (2018) written and directed by Xavi Sala and starring Sótera Cruz and Erika López. We will relate different scenes and aspects of the plot to themes such as the coloniality of power, the specular relationship between colonized-colonized, subjectivity as a process, postcolonial feminism, subaltern subjects, identities and political struggle.

Keywords: gender, race, class, coloniality of power, orientalism, political identities

INTRODUCCIÓN

El intento de contar historias desde la subalternidad tiene una larga tradición en el cine mexicano, desde Los olvidados (1950, Luis Buñuel) a Espaldas mojadas (1955, Alejandro Galindo) de Macario (1960, Roberto Gavaldón) a Batalla en el Cielo (2005, Carlos Reygadas) de Heli (2013, Amat Escalante) a Roma (2018, Alfonso Cuarón). Al contrario de películas como la última, creemos que El ombligo de Guie'dani (2018, Xavi Sala) contiene una multiplicidad de elementos que permite pensar la subalternidad, y la intersección de género, raza, clase y colonialidad del poder.

"Está tranquila. Si se quieren quedar, esa es la regla"



"no la soporto, me c*ga su carot"





44/ SECCIÓN OFICIAL
FESTIVAL DE HUELVA
CINE IBEROAMERICANO

PREMIO RADIO EXTERIOR DE ESPAÑA

MENCIÓN ESPECIAL MEJOR ACTRIZ



OFFICIAL SELECTION
Chicago International
Film Festival
2018



ficai



“EL EXTREMO OPUESTO DE ROMA.”

CARLOS BONFIL, LA JORNADA

“LA PESADILLA DE LOS PATRONES DE MÉXICO.”

FERNANDA SOLÓRZANO, LETRAS LIBRES

XQUIPI' GUIE'DANI EL OMBLIGO DE GUIE'DANI

UNA PELÍCULA DE XAVI SALA

SÓTERA CRUZ

ÉRIKA LÓPEZ
MAJO ALFAROH
YURIRIA DEL VALLE
JUAN RÍOS

ESTRENO 4 DE OCTUBRE DE 2019
SÓLO EN CINES



fundación eae



25

RUDICS

Vol. 16, No. 31 Julio-Diciembre 2025

Especial

La premisa de la película es la siguiente: Guié'dani, una niña zapoteca tiene que dejar su pueblo para acompañar a su madre a desempeñar trabajos domésticos en una casa de una familia blanca, acomodada, en la Ciudad de México. El conflicto central del filme: los actos de resistencia de Guié'dani al conservar sus costumbres y su lengua calificada de “rebeldía” por los adultos de la película mientras que, su madre, Lidia, comienza a abandonar paulatinamente algunos rasgos de su identidad indígena zapoteca para adoptar la de sus empleadores.

La película se puede interpretar partir de los aportes teóricos de autores como Aníbal Quijano (2003), Frantz Fanon (1983, 2015), Edward Said (2004), Karina Bidaseca (2011), Gayatri Spivak (1985) y Rita Segato (2011).

Dividiremos el análisis en distintas secciones. Primero, la colonialidad del poder como algo actual, junto a aspectos de la identidad/subjetividad como la relación especular entre colono-colonizado, la mirada y el lenguaje a partir de Frantz Fanon, la división binaria del mundo en beneficio de los colonizadores a partir del orientalismo de Said, y luego retomaremos los aportes del feminismo poscolonial de Karina Bidaseca, Gayatri Spivak, Rita Segato y María Lugones. Nos preguntaremos si Guié'dani y su madre Lidia se pueden pensar como sujetos subalternos. Finalmente tomaremos en cuenta las “identidades sociales reales”, las potencias y los límites de la reivindicación de identidades colectivas para la lucha política a partir de los insumos teóricos de Stuart Hall (2011) y Ochy Curiel (2009).

1. LA COLONIALIDAD DEL PODER Y LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

Lo primero que hay que decir es que tanto Guié'dani, como su madre, Lidia, habitan un país atravesado por la colonialidad del poder. Si seguimos a Aníbal Quijano (2003) y lo que propone en Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina podemos afirmar



Genero, raza, clase e identidades políticas en “El Ombligo de Guié'dani” de Xavi Sala (2018)

107-2236

que la globalización es la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y el capitalismo moderno-colonial, eurocéntrico. Esta colonialidad del poder es algo que empieza ahí, pero subsiste hasta nuestros días e implicó una codificación en la que los conquistadores eran superiores y los conquistados inferiores, apoyada en el argumento de las diferencias biológicas como justificación para la explotación, la esclavitud y el genocidio. La raza y la identidad racial sirvieron para clasificar a los pobladores, y se estructuraron en rangos, roles, tareas, trabajos. Todo esto inserto en el marco del proceso de consolidación del capitalismo a nivel mundial. La particularidad del periodo de la expansión imperialista fue una distribución y un control racial del trabajo. La blanquitud pasó a estar estrechamente ligada con el trabajo asalariado como privilegio para los blancos y, por consecuencia, la servidumbre de las poblaciones originarias. Se trató de un proceso histórico de re-identificación binaria y la pretensión de Europa en ser productora exclusiva de la modernidad que se impuso como hegemónica a medida que expandió su dominio colonial. Sin embargo, esta modernidad no se trata de *“una categoría cognoscitiva que implica a toda la historia de Europa”* (Quijano, 2003, p. 219) de todos los europeos y de todas las épocas, se trata de *“una racionalidad cognitiva específica”* que se hace hegemónica a nivel mundial a partir del proceso de colonización y se sobrepone a todos los demás saberes ahí donde arriba.

Pero ¿por qué sigue vigente la colonialidad del poder en la actualidad? La independencia y la conformación de los Estados-Nación ha sido para Quijano (2003) *“una rearticulación de la colonialidad del poder”* (p. 236) bajo nuevas bases institucionales. Es que, para Quijano una verdadera sociedad nacionalizada implica un proceso radical y global de la democratización de la sociedad y el Estado que no ha existido. La colonialidad del poder aún ejerce su dominio porque la idea de la raza como instrumento de dominación sigue limitando la construcción de verdaderos Estados-Nación. Para Quijano, la democratización de la sociedad en América Latina implica que suceda en todos los países en el mismo movimiento histórico emancipatorio que anule la racionalidad que construyó el poder imperial y sus reformulaciones.

La película nos muestra como el Estado mexicano sienta las nuevas bases institucionales de la colonialidad del poder que han sido tan exitosas en su rearticulación y cómo es que la raza y la identidad racial siguen asignando a los pobladores tareas, trabajos y roles específicos. La fuerza de trabajo para tareas domésticas tan fundamental para la reproducción de las relaciones de producción se extrae de las mujeres zapotecas: primero con Mireya, la prima



de Lidia, luego con Lidia, y finalmente con su hija, Guie'dani. Algo en extremo naturalizado tanto por las familias acomodadas que contratan la fuerza de trabajo como quienes la ofrecen. En una escena de la película Guie'dani escucha este diálogo mientras la familia empleadora come en el comedor y Lidia y Guie'dani en una mesa distinta en la cocina: *“¿Y a ustedes que les pareció?”*, *“¿Lo de la chacha?”* *“Se llama Lidia”* *“No creo que muchacha sea despectivo, depende de cómo lo digas”*, *“La mamá de Pau dice que las de Veracruz son unas huevonas”*, *“Estas son de Oaxaca”*.

También podemos pensar que Guie'dani, cuando viaja a la ciudad, atraviesa un proceso en el que su identidad se va definiendo en relación con la de la familia acomodada. Para ello podemos recordar los aportes de Frantz Fanon, en diálogo con los de Quijano en varios sentidos. Primero, porque también propone una identidad y una subjetividad que está en construcción constante, que implica una relación especular entre el colonizador y el colonizado y un proceso de racialización, de construcción de identidades que se definen bidireccionalmente. Segundo, porque también piensa la colonización y descolonización como un proceso histórico que implica una escala internacional y la singularidad de varios momentos históricos compartidos.

En *Piel Negra, Máscaras blancas* (2015) señala la importancia del lenguaje y la mirada como momentos fundamentales de la constitución de la identidad. Sobre el lenguaje dice: *“Hablar una lengua es asumir un mundo, una cultura. El antillano que quiere ser blanco lo será más cuanto más haya hecho suyo ese instrumento cultural que es la lengua”*. (Fanon, 2015, p.62) Y sobre la mirada rescataremos eso que encuentra Karina Bidaseca (2010) en *Perturbando el texto colonial. Los Estudios (Pos) coloniales en América Latina*, donde nos recuerda que Fanon señala que el encuentro del sujeto racializado con el otro imperial es traumático. El encuentro de las miradas es violento e imprime, inevitablemente, una marca en la subjetividad: *“La colonialidad del ser se asienta sobre la mirada como momento constitutivo de la diferencia colonial”* (Bidaseca, 2010, p.58). La emancipación de la dominación es un momento político que implicaría la reversión de la mirada. Como se puede apreciar, esto responde a una subjetividad en construcción/deconstrucción permanente y no a una identidad fija y definitiva. Tanto el lenguaje como la mirada juegan un papel importante porque es ahí donde al colonizado en proceso de descolonización se le presenta el



desafío de afirmar sus valores, de construir su sociedad, y negar los impuestos por el otro imperial.

¿Y qué es lo primero que sucede cuando Guié'dani y Lidia tocan el timbre de la casa en la que van a trabajar? Se encuentran con la mirada de su empleadora, Valentina. Se trata de un encuentro violento, traumático, que deja una marca en la subjetividad de Guié'dani y de Lidia. Recordemos que Guié'dani apenas tiene doce años, y si ha salido de su pueblo, queda claro que lo prefiere a la ciudad. Para Lidia, su madre, también parece ser su primera experiencia como trabajadora doméstica en la ciudad —recordemos que llega para reemplazar a su prima, Mireya—. Más adelante, se encuentran con la mirada de los hijos de la familia acomodada, Adriana y Andrés, y la del padre, David. La mirada de Adriana, especialmente intensa y despreciativa, forzada a despedirse de Guié'dani y Lidia por su madre antes de irse a la escuela, se puede pensar como el momento central de ese momento constitutivo de la diferencia colonial. El siguiente encuentro violento de miradas se produce cuando Valentina vuelve a la casa y encuentra a Guié'dani metiendo la mano en la pecera. Antes, mientras les daba el recorrido y listaba las tareas, la pecera figuraba como algo con lo que se debía tener especial cuidado: *“Es muy importante, tienes que limpiar la pecera todos los días y ponerles de comer. Son peces*

muy delicados. Si uno se muere a mi marido le da algo”.

Y sobre el lenguaje, podemos evocar la escena donde Guié'dani vuelve a escuchar una conversación —esta vez mientras la familia mira un programa de T.V. y ella tendría que estar en su diminuta habitación, donde solo hay una cama para ella y Lidia—: *“El problema está en la hija. No puede ser que se pase todo el día en la casa sin hacer nada”.* *“¿No estarás pensando que mi maestro le dé clases también a ella?”* *“Me leíste el pensamiento”* [...] *“Está como deprimida, apenas y habla”, “Eso es por culpa de su dialecto. Por eso le vendrían bien las clases, para que mejorara su español”, “¿Las han escuchado hablar? No se entiende nada, es un dialecto muy chistoso, suena súper raro, parece como japonés”.*

Ante la petición de David, un par de escenas más adelante, para que hablen sólo en castellano incluso entre madre e hija, y la insistencia de que Guié'dani tome clases con el profesor particular se impone la racionalidad del otro imperial. Aquí David asume dos cosas: que su modernidad es la única válida, argumentando que si Guié'dani no sabe hablar bien español se pueden aprovechar de ella, y que Guié'dani no habla bien el castellano, cuando lo hace perfectamente bien. Los motivos de su silencio son otros, ligados a sentirse extraña en esa ciudad, y toparse con esas miradas, y esos procesos de racialización que son experiencias nuevas, violentas, traumáticas. Lidia acepta, empieza a asumir ese mundo, esa cultura, de ahora en adelante irá cediendo más y más con tal de complacer a sus patrones y conservar su trabajo. Guié'dani, en cambio, sabotea las lecciones, inicia una pequeña serie de actos de resistencia, como derramar agua sobre la notebook de David, usar un trampolín cuyo acceso está prohibido para ella junto a su amiga Claudia, o manchar los posters de la habitación de Adriana, que han sido posibles porque ha revertido la mirada. Guié'dani empieza a afirmar su cultura y sus valores enseñándole su lenguaje

a Claudia —que al igual que Guié'dani, es hija de la trabajadora doméstica que vive y trabaja en la misma cuadra— compartiendo platos y tradiciones de su pueblo con ella. Es realmente significativa la tradición de la quema de muñecos de paja en año nuevo. Estos muñecos representan todo lo que se quiere dejar atrás, y en las escenas finales de la película, Guié'dani los rodea de objetos de la familia, el otro imperial.

Pero retrocedamos a la escena de la familia viendo la T.V. Esta nos permite pensar varios elementos. Primero, que la frase de Andrés, *“¿Las han escuchado hablar? No se entiende nada, es un dialecto muy chistoso, suena súper raro, parece como japonés”,* y de David *“Eso es por culpa de su dialecto. Por eso le vendrían bien las clases, para que mejorara su español”,* tienen algo de orientalismo. ¿Pero qué es el orientalismo y cómo se desarrolla con los otros elementos teóricos desarrollados hasta aquí?

La dinámica de imposición y definición de lo Otro como un exterior radical, opuesto a la imagen de Occidente —la pretensión de que la única modernidad posible es la europea, como diría Quijano— también se encuentra

presente en la propuesta de Edward Said (2004). En su libro *Orientalismo* encontramos un diálogo con lo que propone Quijano para el caso de Europa y América. Said, con el concepto de orientalismo describe un proceso que tendría como punto de partida el siglo XVIII en el que el orientalismo sería una forma específica de relacionarse con Oriente, o sea, describirlo, declarar sobre él, enseñarlo y colonizarlo: *“en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar, y tener autoridad sobre oriente”* (Said, 2004, p.33). Es que la relación entre Occidente y Oriente ha sido una de poder, de dominación, del primero —bajo diversos grados de hegemonía— sobre el segundo. El orientalismo no consiste en una estructura de mitos o mentiras, sino más bien de un cuerpo de teoría y práctica, de un sistema, de un filtro para conocer Oriente: *“es la distribución de cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, históricos, y filológicos, es la elaboración de una distinción geográfica básica”* (Said, 2004, p.12) ¿Cuál es esa distinción? El mundo dividido en dos: Oriente y Occidente, que a su vez ha implicado la reproducción de una idea de la identidad europea como superior a los



Hablar una lengua es asumir un mundo, una cultura, dice Fanon.



pueblos y culturas no europeas, y la idea de un Oriente atrasado. Said busca explorar, en última instancia, cómo ciertas disciplinas —la filología, la historia, la biología, la lexicografía, la narrativa, la poesía, etc.— se pusieron al servicio de una visión del mundo imperialista. Su propuesta permite pensar los cambios del mismo orientalismo, su reproducción con los cambios de época, y la articulación de la cultura, acción cultural, el Estado y las múltiples realidades específicas de dominación.

La frase de Andrés es orientalista en el sentido que divide el mundo en el que existen en dos: el occidental europeo y el oriental, en el que también estaría la comunidad zapo-



teca de Guié'dani y Lidia. En su frase además subyace la idea de que tanto oriente como las comunidades indígenas son atrasadas. Para David la única modernidad posible es la europea. Por eso está tan convencido de que el "dialecto" de Guié'dani contribuye a su solipsismo. Y por eso está tan convencido de que deberían conseguirle un profesor que le dé clases particulares.

2. ¿SUJETO SUBALTERNO?

El segundo elemento de la escena que vamos a analizar es precisamente esta pretensión de "salvar" a Guié'dani. La idea de las clases particulares, como ya sabemos, las propone el padre, David. Pero es la madre, Valentina, la que insiste más adelante con el tema. Si tuviéramos que pensar que Valentina se inscribe en algún feminismo, ese sería el feminismo blanco. Siguiendo la propuesta de Karina Bidaseca (2011) en su texto Mujeres blancas buscando salvar a mujeres de color café: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial podemos afirmar que el feminismo blanco se inscribe en una narrativa imperialista cuando se sostiene en una retórica salvacionista. Tiene la idea

de que la raíz de todos los problemas es el patriarcado, de que las otras formas de opresión vendrían con la erradicación de la opresión sexista. Pero el hablar del patriarcado y no del racismo permite que las feministas blancas sigan actuando como explotadoras y opresoras. Sexismo, racismo y explotación de clase constituyen sistemas interrelacionados de dominación que determinan la agencia femenina. Y permiten comprender la "retórica salvacionista" que construye el discurso imperialista o los pequeños imperialismos locales (Bidaseca, 2011, p.63).

Valentina habla por Lidia en el sentido de que decide qué es lo mejor para Guié'dani —tomar clases con el profesor particular—. El accionar de Valentina tal vez no sea malintencionado, pero su feminismo es heterosexual, blanco y burgués; no ve lo que el feminismo postcolonial vuelve centro de su crítica: el racismo, la homofobia, la colonización. No alcanza a concebir que el patriarcado como categoría es "una forma de dominación masculina universal, ahistórica, esencialista e indiferenciada respecto de la clase o la raza" (Bidaseca, 2011, p.66). Valentina y David pueden pensarse como análogos a los proyectos que se presentan como en defensa de los niños y las niñas indígenas y que al mismo tiempo amenaza las luchas de los pueblos a construir su autonomía y propia justicia de los que habla Rita Segato en Género y decolonialidad: en



busca de claves de lectura y un vocabulario estratégico decolonial. Segato habla del caso extremo del infanticidio, pero aun así podemos pensar en que el derecho a la autonomía de Lidia y Guié'dani son minados, intervenidos.

A la vez que ellas vienen de un mundo-aldea ya intervenido y contaminado por la modernidad instrumental, preceptos del mercado, el binarismo de las relaciones de género. El género, para Segato, es la categoría central que nos permite "iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno" (Segato, 2011, p.31). Identifica en la historia de las sociedades indígenas y afro-americanas,



Podemos pensar entonces, que Valentina es parte de este discurso imperialista, de estos pequeños imperialismos locales, que además intenta silenciar a las mujeres de color o no blancas, de hablar por ellas.



antes de ser colonizadas, una organización patriarcal de baja intensidad. Encuentra que ahí el género existe, pero distinto de la modalidad que introduce la modernidad. Esta reorganiza, transforma los sentidos, introduce un orden y normas distintas. El idioma jerárquico se transforma en súper jerárquico debido a *“la superinflación de los hombres, en su papel de intermediarios con el mundo exterior, del blanco: y la superinflación de la esfera pública, habitada ancestralmente por los hombres, con el derrumbe y privatización de la esfera doméstica”* (Segato, 2011, p.34).

Es en este marco que podemos pensar la naturalización de la división sexual del trabajo y el binarismo de las relaciones de género en ese mundo-aldea del que son parte las mujeres como Mireya, Lidia, o Guie'dani. Mireya y Lidia sufren en carne propia y antes que Guie'dani los efectos de esas transformaciones introducidas por el nuevo orden colonial moderno. En la película no vemos a ningún hombre del pueblo al que pertene-

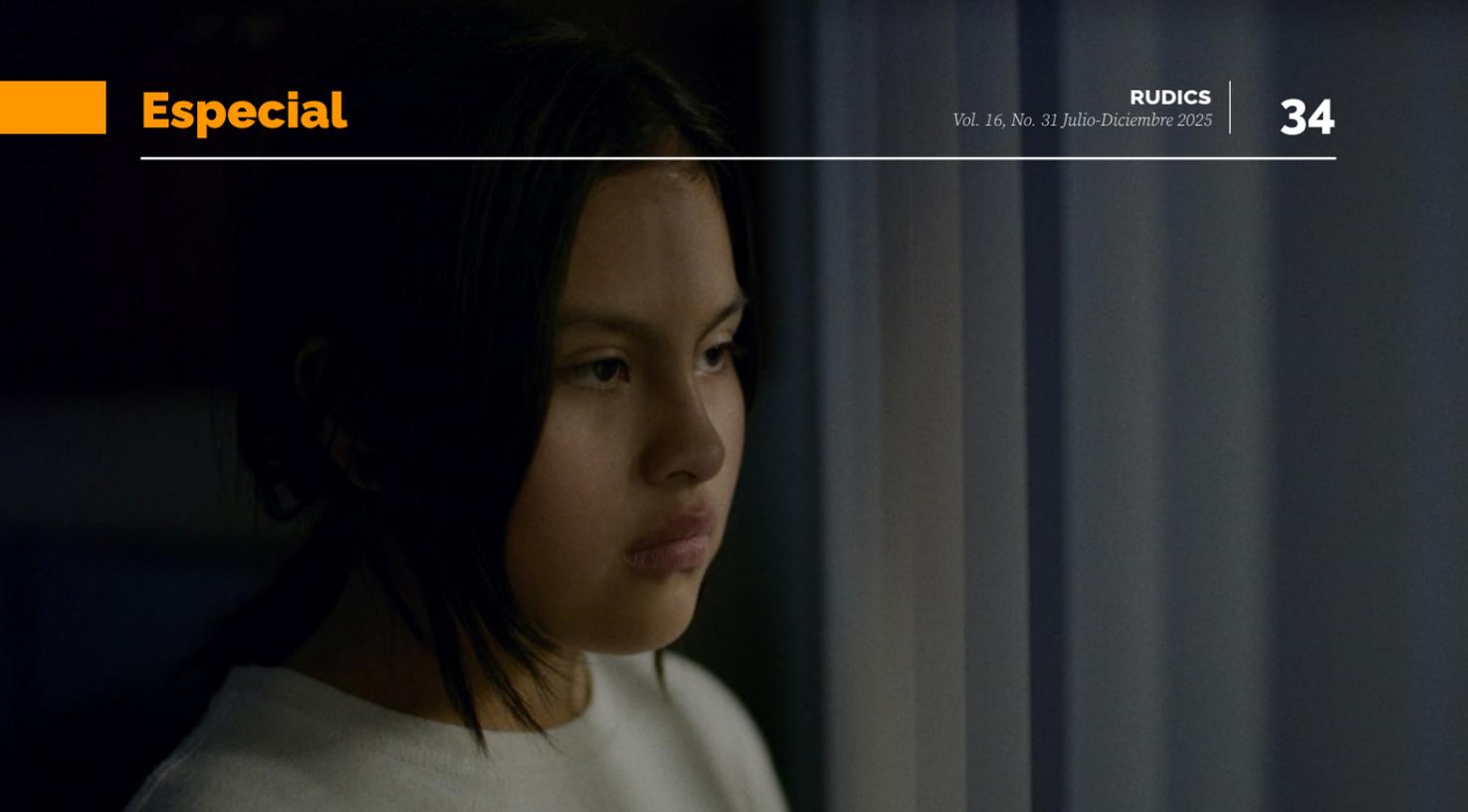
cen las protagonistas, sin embargo, vemos los efectos de la superinflación masculina, los de la colonización, en cuanto pérdida radical del poder político de las mujeres, y de su *“domesticación”*.

María Lugones (2008) en *Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial*, coincide con Segato en que la comprensión de la organización social precolonial —cosmologías y prácticas— son fundamentales para ver y entender a profundidad los alcances de la imposición colonial. El sistema de género fue constitutivo de la colonialidad del poder como la colonialidad del poder lo fue del género. Lugones también rescata a autoras como Paula Gunn Allen y Oyeronke Oyewumi que permiten pensar la binarización y el ocultamiento y la violencia del sistema de género: *“Hemos empezado a entender la reducción profunda de los anamachos, anahembras y le gente del tercer género”* (Lugones, 2008, p.52). De su participación ubicua en rituales, en procesos de toma de decisiones y en la economía precoloniales fueron reducidos a *“la animalidad, sexo forzado con colonizadores blancos y a una explotación laboral tan profunda que los llevó a trabajar hasta la muerte”* (Lugones, 2008, p.52).

También quisiéramos rescatar otro elemento del texto de Bidaseca: la tesis de que el subalterno no necesariamente es un sujeto colonizado, excepto cuando es silenciado. Y se habla de subalterno en el sentido de Spivak: no como una categoría monolítica ni una identidad y conciencia unitaria del sujeto. Subalterno como alguien silenciado, cuyas voces no se pueden recuperar, que



“Brindando en un cuarto apenas digno”, ilustración donde se simboliza la opresión de grupos subalternos y la constante intromisión de la clase dominante por imponer costumbres hegemónicas.



“no puede hablar no porque sea mudo, sino porque carece de espacio de enunciación. Es la enunciación la que transforma al subalterno. Poder hablar es salir de la posición de la subalternidad, dejar de ser subalterno. Mientras el subalterno sea subalterno, no podrá hablar” (Bidaseca, 2011, p.69).

Nosotros nos preguntamos entonces si Lidia y Guie'dani pueden pensarse como subalternas. Nuestra respuesta es que Lidia mantiene la posición de subalterna, porque sigue sin poder hablar, sin poder decidir qué es lo mejor para ella y su hija, sin poder enunciar toda la violencia a la que fueron sometidas desde que llegaron a la casa, porque carece de espacio de enunciación. Guie Dani, al contrario, sale de esa posición de subalternidad, intensifica su voz, la hace propia ¿De qué otra forma interpretar la quema del muñeco, la destrucción (metafórica) de la casa, e incluso la amenaza con un cuchillo a un David enfurecido que está dispuesto a golpearla?

Aunque al final de la película Guie'dani y Lidia se quedan en la casa como trabajadoras, tras asistir a Valentina en un parto de emergencia, Guie'dani ya ha encontrado el espacio de

enunciación, su posición ya le ha permitido configurar una identidad que le permitirá en el futuro realizar otras acciones políticas y quizás, hasta su emancipación.

3. LA POLITIZACIÓN DE LAS IDENTIDADES

Stuart Hall reflexiona sobre la importancia de construir una política cultural bajo las categorías “raza” y “etnicidad”, y construir “formas de solidaridad e identificación que hacen que una lucha y resistencia común sea posible, y hacerlo sin suprimir la heterogeneidad real de los intereses y las identidades” (Hall, 1996, p.445). Pero, esto no implica para Hall el abandono del marxismo, para él, se debe dar cuenta de los procesos que constituyen la realidad histórica como también de las especificidades. Lo simbólico es de suma importancia en la estructuración de la realidad social. Entonces, es importante crear una conciencia de ser “otro” y re-simbolizar lo que el sistema racista considera negativo en positivo. Asimismo, Stuart Hall da cuenta que en América Latina están emergiendo “identidades sociales reales” (categoría de Raymond Williams) ante los nuevos Estados plurinacionales e inter-

culturales. Estas identidades se conciben ante la necesidad de autoafirmación ante la dominación cultural blanca, heterosexual y eurocéntrica.

Guie'dani da un primer paso en esta dirección al reafirmarse y resimbolizar lo que el sistema considera negativo en positivo. Sin embargo, nada garantiza que este proceso vaya a perdurar. Ser separada de Claudia, con quien podemos pensar que desafiaba a la dominación blanca, heterosexual —bailan y se besan en la escena donde se adueñan de la casa de la familia por un día— y eurocéntrica —Claudia está dispuesta a aprender sobre el pueblo de su amiga, y esto lo podemos concebir como una forma de solidaridad con una lucha común contra las familias que oprimen a sus madres, reconoce la heterogeneidad de las identidades— es desmoralizador para Guie'dani. La última escena termina con este intercambio: “Me voy con los señores al doctor. Regreso más tarde. ¿Sí? Vete desmenuzando el pollo y pelando las verduras para la cena”, “Sí, mamá”.

La resimbolización, y las identidades sociales reales, y las alteridades históricas, son algo a tomar en cuenta si se quiere pensar

en cambios sociales, estructurales y en una sociedad más democrática. Tampoco hay que olvidar los peligros de quedarse exclusivamente con una política de la identidad. Reivindicar una identidad individual y colectiva ha sido un proceso histórico necesario que ha resultado tan empoderador y fortalecedor para los sectores de la sociedad que fueron y son “minorizados”. El desafío que se nos presenta en la actualidad es, por un lado, la tendencia a la universalización, de la generalización de las experiencias y por otro, el peligro de la autosegregación, sectarismo y la folklorización.

En este sentido, nos parece atinado recuperar la propuesta de Ochy Curiel en hacer un ejercicio de construcción y desconstrucción de las identidades teniendo siempre en cuenta todos los factores que nos atraviesan (la racialización, el sexo y la clase) y entender el contexto histórico en el cual estamos inmersos. Sin olvidar que esto siempre implica la revisión de nuestros propios prejuicios, racismo, clasismo u homofobia, porque si esto se reproduce en nuestras relaciones interpersonales las estructuras sociales serán imposibles de cambiar y viceversa. La transformación



deseada exige, a su vez, como dice Denise Carreira, una disposición a que las personas (blancas) se coloquen activamente como aprendices en esta reconstrucción de las relaciones raciales, enfrentando la incomodidad, el miedo y el desconocimiento; reeducando miradas y escuchas; reflexionando y evaluando sus acciones constantemente (2018, p.135).

CONCLUSIÓN

El ombligo de Guie'dani se inscribe en una larga tradición del intento de narrar desde la subalternidad en el cine latinoamericano en general y mexicano en particular. Tiene la virtud de tratar con sensibilidad, talento y originalidad la intersección entre género, raza, clase y la colonialidad del poder.

El conflicto central del filme permite la reflexión de la colonialidad del poder como algo actual, pero con raíces históricas que deben ser cuestionadas todo el tiempo. También el conflicto como motor de la película pone el foco en la dimensión relacional de toda identidad y subjetividad política. En este caso, la que el Otro imperial trata de imponer para subyugar a quienes son racializados, patologizados y concebidos como inferiores en el marco de la expansión imperial del capitalismo que, como argumentan Quijano o Mike Davies, buscan renovar sus fronteras y reactualizarse constantemente. En otras palabras, a través de la película podemos pensar en la vigencia de la colonialidad del poder y nos

permite una mirada crítica a la tarea pendiente de Estados-Nación que llevan a cabo procesos de democratización reales y radicales.

La película explora a fondo componentes históricos de los que hablan Rita Segato como la "hiperinflación masculina" o María Lugones con su genealogía de la reducción binarista de la imposición de la modernidad colonial. Ilustra con las trayectorias divergentes de sus protagonistas, que no hay esencias ni identidades fijas y que estas implican constante construcción, definición relacional, resistencia al poder, y que se puede salir de la posición de total subalternidad y reafirmar identidades políticas, como lo pensaban Fanon, Stuart Hall, o pensadoras y activistas actuales como Ochy Curiel.

Todo esto se efectúa de forma original, una sensibilidad respetuosa, y un acercamiento a las protagonistas como seres humanos complejos, con virtudes, defectos, prejuicios y agencia.

REFERENCIAS

- Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial*. Los Estudios (pos) coloniales en América Latina. Ed. SB.
- Bidaseca, K. (2011). "Mujeres blancas que buscan salvar a las mujeres color café de los hombres color café. Desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial" en *Andamios*. Revista de investigación social Vol.8, Nro 17 "Feminismos y postcolonialidad", Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México D.F., septiembre-diciembre 2011.
- Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. Ultramar Films.
- Carreira, D. (2018). "El lugar de los blancos en la lucha antirracista" en *SUR* 28 - v.15 n.28.
- Cuarón, A. (Director). (2018). *Roma* [Película]. Participant Media, Esperanto Filmoj.
- Curiel, O. (2009). "Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las feministas afrodescendientes" en *Construyendo nuestra Interculturalidad*. n° 5. Vol.4: 1-16.
- Escalante, A. (Director) (2003). *Heli* [Película]. Tres Tunas, Mantarraya Producciones, FOPROCINE, Le Pacte, No Dream Cinema, unafilm, Lemming Film, Sundance-NHK, Ticoman, Conaculta, Iké Asistencia, CNC, ZDF/Arte, Fonds Sud Cinéma, Ministère des Affaires Étrangères, Netherland Filmfund.
- Fanon, F. (2015) [1952]. *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Fanon, F. (1983) [1961]. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Galindo, A. (Director). (1955). *Espaldas mojadas* [Película]. Atlas Films.



Gavaldón, R. (Director) (1960). *Macario* [Película]. Clasa Films Mundiales.

Hall, S. (2010) *Sin garantías*. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar – Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Envión Editores.

Lugones, M. (2008). “*Colonialidad y género. Hacia un feminismo descolonial*” en *Género y descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Quijano, A. (2003). “*Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*” en Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.

Reygadas, C. (Director) (2005). *Batalla en el Cielo* [Película]. Tarántula.

Segato, R. (2011). “*Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*”, en Bidaseca y Vazquez Laba (comps) *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Ediciones Godot.

Said, E. (2004). *Orientalismo*. Sudamericana.

Sala, X. 2018. *El Ombligo de Guie'dani*. Cien Cine.

Spivak, G. (1985) “*¿Puede el subalterno hablar?*” (traducción de José Amícola) en *Revista Orbis Tertius*, Año 6, Nro. 6.