



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Ciencias de la Comunicación / Facultad de Artes

Una mirada de la mujer mixteca. (Auto) representación en la filmografía de Ángeles Cruz

Tesis para obtener el grado de
Maestra en Estudios y Producción de la Imagen

Presenta
Daniela Moreno Cruz

Directora de tesis:
Dra. Mónica del Sagrario Medina Cuevas

Asesores de Tesis
Mtra. Lillian Torres González
Dr. Daniel Ramos García

30 de enero de 2026

Índice

Introducción	5
Objeto de estudio	5
Hipótesis	5
Objetivos	5
Justificación	6
Planteamiento del problema	7
Pregunta de investigación	9
1. Estado del arte	9
2. Marco Teórico- Conceptual: La cámara como mirada y voz: Autorrepresentación de una identidad en el cine de Ángeles Cruz	24
2.1 Los Estudios Culturales	24
2.1.1 La Identidad como Punto de Partida	25
2.1.2 La Representación Social	26
2.2 La Autorrepresentación desde la antropología	28
2.2.1 La Categoría Étnica	29
2.2.2 Pueblos Originarios.....	30
2.2.2.1 Los Nchivi ñuu savi- Mixtecos.	30
2.2.2.2 La Región Mixteca Oaxaqueña.....	34
2.3 Mujer, género y feminismos	36
2.3.1 La Categoría Género que se imbrica Etnia, Cine, y Lesbianismo	39
2.3.1.1 Género y Etnia.....	40
2.3.1.2 Género y Cine.....	41
2.3.1.4 Género y Lesbianismo	42
2.3.1.4.1 El Cine Lésbico Mexicano.	42
3. Marco metodológico	47
3.1 Generalidades de la metodología	47
3.2.1 Descripción de los filmes	50
3.2.2 Género cinematográfico	54
3.3 La sujeto de investigación	56
3.3.1 Trayectoria profesional	56
3.3.2 Contexto ¿Qué influenció a Angeles Cruz?.	57
3.4 Diseño metodológico	60
3.4.1 Análisis estético y narrativo	61

3.4.1.1 Análisis filmico de la forma Casseti y Di Chio	61
3.4.1.2 Selección de secuencias	63
3.4.1.3 Descripción de elementos estéticos y narrativos	66
3.4.1.3.1 La exploración narrativa	66
3.4.1.3.2 La exploración estética	71
3.4.1.3.3 El discurso audiovisual (contraste de elementos).....	74
3.4.2 Entrevista cualitativa	75
3.4.2.1 Relato de vida	76
3.4.2.1.1. La entrevista: contexto y condiciones de producción.....	77
3.4.3 Diseño de instrumentos.....	78
3.4.3.1 Tabla de análisis de las películas	78
3.4.3.2 Diseño de la entrevista para obtener el relato de vida	80
4. Resultados	81
4.1 Interpretación	82
4.1.1 Análisis de La carta	82
4.1.2 Nudo mixteco	90
4.1.3 La tiricia o cómo curar la tristeza.....	111
4.1.4 Valentina o la serenidad	116
4.1.5 Arcángel	127
4.2 Resultados del análisis cinematográfico	134
4.2.1 Generales, por ejes teóricos (género, etnicidad, autorrepresentación)	135
4.2.1.1 Género: subversión de la heterosexualidad obligatoria y reappropriación del cuerpo	135
4.2.1.2 Etnicidad: lengua, comunidad y prácticas culturales como identidad viva	137
4.2.1.3 Autorrepresentación: una mirada interna y una ética del encuadre	140
4.2.2 Resultados por película: análisis narrativo y estético	141
4.2.2.1 La carta	142
4.2.2.2 La Tiricia o cómo curar la tristeza	143
4.2.2.3 Nudo Mixteco.....	144
4.2.2.4 Arcángel	145
4.2.2.5 Valentina o la serenidad	146
4.2.3 Patrones narrativos y estéticos recurrentes que dan cuenta de las categorías de género, etnicidad y autorrepresentación	150
4.2.3.1 Narrativos.....	150
4.2.3.2 Estéticos	151
4.3 Correspondencias entre el relato de vida y el análisis cinematográfico	155
Eje de género	156

Eje de autorrepresentación	160
Tabla 3.....	161
Síntesis del contraste entre discurso autoral y análisis cinematográfico	161
Conclusiones.....	162
Referencias.....	169
Filmografía	179
Anexos	183

Introducción

Título del proyecto

Una mirada de la mujer mixteca. (Auto) representación en la filmografía de Ángeles Cruz.

Tema

El análisis de la autorrepresentación de la cineasta mexicana Ángeles Cruz sobre su identidad de mujer mixteca y lesbiana a través de toda su filmografía que contempla los filmes: *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), *La carta* (2014), *Arcángel* (2017), *Nudo mixteco* (2021) y *Valentina o la serenidad* (2023).

Objeto de estudio

La autorrepresentación de la mujer mixteca lesbiana en la filmografía de Ángeles Cruz a través de la estética y narrativa en el discurso audiovisual.

Hipótesis

La autorrepresentación de Ángeles Cruz contiene elementos narrativos y estéticos relevantes que dan cuenta sobre su identidad de mujer mixteca, oaxaqueña y lesbiana, lo que permite retratar una imagen general más certera sobre las mujeres oaxaqueñas de la mixteca alta.

Objetivos

General:

Analizar la autorrepresentación de la mujer mixteca a través de la filmografía de Ángeles Cruz, sobre los aspectos estéticos y narrativos en el discurso audiovisual.

Específicos:

- Establecer los elementos estéticos y narrativos que principalmente se asocian a la identidad de la mujer mixteca, oaxaqueña y lesbiana en los filmes de Ángeles Cruz.

- Analizar cómo los elementos narrativos y estéticos se conjugan para comunicar algo en el discurso audiovisual.
- Establecer una entrevista a profundidad con Ángeles Cruz para dar una lectura complementaria sobre su identidad de mujer mixteca oaxaqueña y lesbiana.

Justificación

Personal:

Esta investigación surge de mi interés personal por comprender y reconocer la diversidad cultural y la representación auténtica en los medios de comunicación. Mi compromiso con esta temática es profundo, ya que me identifico como feminista y considero vital visibilizar las perspectivas femeninas en el cine. Existe en mí una conexión emocional con la causa de las mujeres y los grupos marginados, lo que fortalece mi motivación para explorar la representación de la mujer mixteca en la filmografía de Ángeles Cruz.

Social:

Este proyecto pretende ofrecer una comprensión más amplia de los valores, la cultura, las experiencias y creencias que moldean la identidad de la cineasta Ángeles Cruz. Se busca explorar cómo estos aspectos influyen en su autorrepresentación, así como en la representación de las mujeres mixtecas a través de su obra cinematográfica. El estudio minucioso de sus películas, manifestaciones artísticas y capacidad para visibilizar a su comunidad adquieren una importancia fundamental en este análisis.

Académica:

Académicamente este trabajo pretende contribuir en el establecimiento de las bases metodológicas del estudio de la autorrepresentación de la mujer mixteca en el cine, lo que permitiría el desarrollo a futuro de proyectos audiovisuales con una perspectiva que impacte positivamente en la sociedad en relación con el papel de la mujer mixteca oaxaqueña. Además de profundizar en los estudios cinematográficos

desde un enfoque interdisciplinar y abrir la posibilidad de analizar cómo se construyen las autorrepresentaciones en el cine contemporáneo y cómo estas afectan la percepción social de determinados grupos étnicos.

Planteamiento del problema

México es un país con una vasta riqueza cultural y étnica; sin embargo, histórica y socialmente la marginación de ciertos grupos es una verdad que adolece a la sociedad. Dentro de estos grupos se encuentran las personas étnicas, y una capa más abajo, las mujeres étnicas, que han sido y son violentadas, primero por su origen étnico, y después por el hecho de ser mujer.

En la industria cinematográfica no ha sido la excepción: discriminadas, mal representadas o, peor aún, carecen de representación alguna. Dentro de la mala representación están las cargas estereotípicas, en múltiples ocasiones los retratos de las mujeres indígenas están basados en estereotipos. Stuart Hall (2010), menciona al respecto que la estereotipación es un elemento clave en el ejercicio de la violencia simbólica que es ejercido por una relación de poder. Esto propicia la perpetuación de relaciones de dominación, desigualdad y opresión hacia este grupo (p. 431).

Siguiendo esta línea argumental, se observa una persistente tendencia a retratar a las mujeres indígenas de manera homogénea, pasando por alto la rica diversidad étnica que existe, ignorando los 68 pueblos nativos que existen en México según el Programa Nacional de los Pueblos Indígenas 2018-2024 (p.5). En el trabajo Colonialismo, racismo y clasismo en la imagen audiovisual del indígena en México: una propuesta de análisis del autor León O`Farrill Israel (2021), se menciona que desde los días del cine de oro nacional, se ha creado un modelo de persona indígena que, en muchos casos, carece de una identidad étnica o regional definida. Algunos ejemplos de películas que reflejan esta tendencia son: Maclovía (1948)

de Emilio “El Indio” Fernández, *María Candelaria* (1944) y *La Perla* (1947), ambas también de Fernández (León O’Farril, 2021, p.35).

Por otro lado, es común que las mujeres indígenas sean retratadas de manera exótica o folclórica, enfocándose únicamente en aspectos estéticos o festivos de sus tradiciones. En la tesis de Camargo *Racismo, Imágenes y humor en América Latina. Los casos de la india María en México y la paisana Jacinta en Perú* (2021), reitera que la representación de la India María porta la vestimenta de las mujeres de San Antonio Pueblo Nuevo, de la comunidad mazahua, y que a lo largo de sus filmes no se expresa cuál es su identidad, si realmente pertenece a este grupo o no, al contrario, va cambiando origen dependiendo de cómo lo requiere cada película (p. 268).

De esta manera, a pesar de los esfuerzos por lograr una nueva representación en el cine contemporáneo mexicano, como lo evidencia la película *Roma* de Alfonso Cuarón (2018), persisten aspectos preocupantes en la forma en que se retratan a las mujeres. Uno de los ejemplos notables es la repetición del papel de la empleada doméstica, un rol que se ha visto en varias ocasiones, especialmente en la televisión mexicana a través de telenovelas. Ejemplos de estas telenovelas incluyen *Simplemente María* (1990), *María Isabel* (1997), y *Un refugio para el amor* (2012). Retomando el caso del cine contemporáneo, en el trabajo *La representación de una mujer indígena de clase baja en Roma (2018) de Alfonso Cuarón* de Van Lierop (2019), menciona que “detrás de la cortina de humo que presenta a un miembro de la familia aparentemente querido, se esconde la verdad de la representación de la insalvable brecha entre una mujer marginada y el mundo en el que vive” (2019, p.35).

Por último, derivado de la revisión bibliográfica para el estado del arte, las investigaciones que resultaron sobre la cineasta Ángeles Cruz fueron dos: la investigación de Candy Martínez *How do you disclose the unrepresentable ? : A Mixtec filmmaker’s approaches towards generational sexual abuse in*

La Tiricia O Cómo Curar la Tristeza (2019), y en específico el capítulo "Community, Family Narratives and the Inscription of the Author", de la tesis *Finding one's own voice as an indigenous filmmaker* de Itandehui Jansen (2015). Sin embargo, dentro de dichos textos no se menciona específicamente alguna problemática que esté relacionada al cine de la cineasta Ángeles Cruz, por lo que el presente trabajo pretende desarrollar y abonar en la problemática específica de las mujeres de la mixteca oaxaqueña y sus autorrepresentaciones.

Además, aunque estas investigaciones examinan ciertos aspectos de representación como los rituales y la violencia de género en el filme *La Tiricia o Cómo Curar la Tristeza* de Ángeles Cruz, existen pocas investigaciones sobre la autorrepresentación de las mujeres mixtecas oaxaqueñas, donde se analice toda la filmografía de la cineasta Ángeles Cruz y sobre todo un análisis cinematográfico que contemple elementos narrativos y estéticos en el discurso audiovisual.

Pregunta de investigación

¿Cómo es la autorrepresentación de Ángeles Cruz sobre su identidad de mujer, mixteca y lesbiana en sus filmes a través de los elementos estéticos y narrativos en el discurso audiovisual?

¿Qué discursos se pueden encontrar dentro de los filmes de la cineasta?

¿Cuál es la propia percepción de Ángeles sobre su autorrepresentación e identidad de mujer mixteca y lesbiana?

1. Estado del arte

Los estudios sobre el cine étnico realizado por mujeres abarcan una variedad de enfoques. De acuerdo al objeto de estudio de esta tesis: La autorrepresentación de la mujer mixteca en la filmografía de Ángeles Cruz, se llevó a cabo una revisión de la literatura considerando palabras clave como: representación indígena, mujer mixteca, cine mexicano, cineasta, producción, Ángeles Cruz, así como los

títulos de sus filmes tales como *La tiricia o cómo curar la tristeza*, *La carta*, *Arcángel*, *Nudo Mixteco*, y *Valentina o la serenidad*. Se tomaron en cuenta los estudios que abarcan máximo diez años, es decir, desde el 2013 al presente, en dos idiomas, español e inglés. Respecto a las bases de datos se buscó en distintas de ellas como EBSCO, repositorios académicos como el de la UAEH, CIESAS, y Google académico.

De manera que, la investigación arrojó diversas investigaciones desde distintas disciplinas. Este texto seguirá una estructura que vaya dando cuenta de estas disciplinas. En primer lugar, se abordarán las investigaciones desde el cine y la comunicación, seguido de aquellas desde la antropología y la sociología, después desde los estudios de género, a continuación aquellas que tienen un enfoque interdisciplinar y finalmente lo que se ha dicho desde los medios de comunicación.

Desde el Cine y la Comunicación

En la tesis titulada *Representación, Alteridad y Subjetividad: El cine Indigenista en Redefinición (2005-2015)*, del año 2019 de la autora Cuéllar Ledesma, presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, se analizan nueve películas de cine indigenista de ficción latinoamericano. Cuéllar sigue una metodología de análisis de texto cinematográfico y desde una perspectiva crítica y cultural realiza comparaciones diacrónicas y sincrónicas de filmes, actores, directores y contextos de producción.

A raíz de este análisis, Cuéllar (2019) concluye que uno de los cambios más significativos del cine contemporáneo es que ahora los conflictos se trasladan al interior de las comunidades indígenas, lo que permite una exploración más profunda de las tensiones intra e interétnicas. Por otra parte, reitera que la inclusión de la agenda de género en los filmes analizados es notable y funciona como una forma de crítica social, y revierte de manera simbólica las tendencias de larga data de representación de las mujeres indígenas como símbolos alegóricos a sujetos con su propia identidad (Cuellar, 2019, pp. 170-171).

Guamán Pilco en su tesis titulada *Nuevas miradas desde la producción y representación de mujeres indígenas en los filmes Sacha warmi, Mar de mujeres y Uyana* (2022), examina de qué manera estos cortometrajes brindan nuevos enfoques mediante la autoproducción y autorrepresentación de las mujeres indígenas de Ecuador.

El análisis se fundamenta en los guiones, las etapas de rodaje y posproducción, el enfoque del estudio se centró en la puesta en escena, utilizando un análisis visual basado en la cartografía visual propuesta por Alex Schlenker. Guamán (2022), enfatiza que su tesis no se limita únicamente a la investigación, sino que también tiene un carácter de denuncia al permitir que las protagonistas de las historias, entre ellas directoras y actrices, expresen sus voces (p.5).

La autora concluye que existe una violencia estructural en el arte y el cine, que se esconde detrás de las imágenes, que tienen que ver con las disputas de poder de representación identitaria. Habla de la necesidad de involucrarse en lo que se mira y se siente, para adentrarse en la película y observar con una nueva perspectiva a las mujeres que aparecen en los cortometrajes, con el fin de poner de manifiesto sus realidades y, de esta manera, comprometerlos no solo desde la mirada, sino con todo el cuerpo (Guamán, 2022, pp. 97-98).

En el artículo *Mirada de Mujer a Mujer: la cámara como instrumento de lucha* (2022), de Mercader Martínez, estudia la dirección de las mujeres en la industria cinematográfica, y específicamente la construcción de personajes lésbicos a través de tres filmes: *Así del precipicio* de Teresa Suarez (2006), *Los días más oscuros de nosotras* de Astrid Rondero (2017), y *Nudo Mixteco* de Ángeles Cruz (2021).

Mercader Martinez (2022), concluye que existe una convergencia de aspectos entre las tres directoras como la representación de la aceptación de la identidad sexual y el romanticismo, pero a su vez utilizando la imagen a su modo y destacando los aspectos emocionales que desean enmarcar (p.143).

Este artículo permite entender mejor los personajes y la dirección de la cineasta Ángeles Cruz y partir de ese conocimiento, se puede indagar y desarrollar más en la presente investigación.

En el texto *Reseña Del Filme “Nudo Mixteca” de Ángeles Cruz, O “Manifiesto Sobre Las Perspectivas de la Cercanía”* (2023), la autora Loyola Nuño Abril aborda las problemáticas de la lesbofobia y la misoginia a través de la reseña cinematográfica del filme *Nudo Mixteco* de Ángeles Cruz. Loyola Nuño reitera que cintas como esta requieren de una completa atención y empatía para generar una respuesta. Por tanto, ella propone una perspectiva de la cercanía donde las artes desempeñan un papel esencial para guiar de manera precisa las acciones destinadas a despertar nuestra sensibilidad.

Aunque esta reseña se limita a abordar brevemente las problemáticas presentes en la película y ofrece una perspectiva para su análisis, es importante porque nos acerca a comprender la relevancia de la película. Esta relevancia no se limita solo al ámbito del cine de ficción, sino que también es crucial para abordar las problemáticas que enfrentan las mujeres racializadas, lo que la vincula estrechamente con las disciplinas de humanidades y ciencias sociales.

En el capítulo *Indigenous Filmmaking in Latin America* de Gleghorn Charlotte del libro titulado *A Companion to Latin American Cinema* (2017), la autora ofrece perspectivas sobre la historia, desafíos y evolución del cine indígena en América Latina, destacando la importancia de la autorrepresentación y la participación comunitaria en este campo. Además, algunos de los cineastas mencionados en el texto, como Rodríguez y Silva, se comprometen con metodologías sociológicas en su cine. Participando en una extensa investigación y diálogo comunitario durante sus producciones.

En el artículo de Candy Martínez *How do you disclose the unrepresentable ? : A Mixtec filmmaker’s approaches towards generational sexual abuse in La Tiricia O Cómo Curar la Tristeza* (2019), se investigan los enfoques éticos propuestos por otros académicos para que los testigos de traumas los

empleen y cómo Cruz incorpora estas recomendaciones. La primera sección examina cómo Cruz retrata las vivencias de las mujeres al acoger sus silencios sin distorsionar sus relatos. La segunda parte analiza la forma en que Cruz aborda el proceso del trauma al explorar el papel del silencio y los flashbacks en su filme. Por último, se lleva a cabo un análisis de la representación que Cruz hace de un ritual de curación mixteco. La tesis de este ensayo sostiene que las técnicas utilizadas por Cruz, que incluyen el empleo del silencio, los flashbacks y las representaciones rituales, ponen en práctica enfoques decoloniales para revelar traumas que resultan difíciles de representar de otra manera.

En la tesis doctoral de Itandehui Jansen *Finding One 's Own Voice as an Indigenous Filmmaker* (2015), aborda el concepto de cine Indígena y su significado en el contexto de prácticas descolonizadoras. Destaca que los pueblos indígenas no son homogéneos y que el cine indígena no se limita a un estilo o metodología específica, sino que abarca una variedad de culturas y enfoques. El término cine indígena tiene un valor político y discursivo, ya que se refiere a la producción audiovisual de cineastas indígenas de todo el mundo y busca dar visibilidad a la autoexpresión y representación de los pueblos indígenas a través del cine.

El texto también destaca que los cineastas indígenas a menudo abordan temas relacionados con la marginación social, la discriminación y la preservación de la cultura y el idioma. Además, se menciona que la identidad indígena del cineasta otorga a la película un acento distintivo y que la búsqueda de una propia voz como cineasta indígena es de gran importancia tanto creativa como política.

Además, Jansen (2015), investiga el trauma intergeneracional que se aborda en relación con el género y la violencia de género en las películas *La Tiricia o Cómo Curar la Tristeza de Ángeles Cruz* (2012) y *La Teta Asustada de Claudia Llosa* (2009). Respecto al filme de Ángeles Cruz, Jansen destaca que la representación de métodos tradicionales de curación como una manera de enfrentar o manejar el abuso

sexual se encuentra en sintonía con los actuales intentos de descolonizar las perspectivas y enfoques occidentales de la salud mental. Además, reitera que a pesar que el filme no encaja en la categoría de video activista o educativo, desempeña roles similares al informar e implicar a las comunidades en los temas que se tratan (Jansen, 2015, pp. 120-121).

Sobre la representación de los indígenas en los productos audiovisuales León O'Farrill hace una propuesta de análisis en el artículo Colonialismo, racismo y clasismo en la imagen audiovisual del indígena en México: una propuesta de análisis (2021). Siguiendo a Bajtín y Lotman el autor desarrolla una aproximación para leer y crear un texto con estas temáticas. A través del dialogismo de Mijail Bajtín el autor plantea que es necesario crear una representación del otro no solo en función de su propia existencia, sino de comprender y considerar al otro en ese proceso. Respecto a la semiótica de la cultura de Yuri Lotman, O'Farrill plantea que hay que considerar al filme como un símbolo y examinar su significado fuera de la semiosfera, para determinar su significación en distintos contextos.

Desde los Estudios de Género

En el artículo titulado El fashion tribal representaciones de la mujer indígena en la moda cine y video (2013), la comunicadora social De los Ángeles Peña María analiza las representaciones que se hacen de mujeres indígenas en el mundo del fashion, cine y video musical, con una perspectiva feminista postcolonial. Toma como ejemplo el filme Cenizas eternas del 2011, dirigido por Margarita Cadenas.

De los ángeles apunta que no hay que confundir la inclusión de actores de relleno de la etnia wotuja y yanomami, como una idea de autorrepresentación ya que esta no garantiza una representación no eurocéntrica. Citando a Ella Shohat y Roger Stam, deja claro como en esta situación, El sistema puede usar al intérprete para representar los códigos dominantes y con esto, enfatiza el discurso de la raza occidental, frente a culturas de la selva quienes se encuentran en comportamiento salvaje.

En conclusión, De los Ángeles Peña (2013), retoma las ideas del feminismo postcolonial y evidencia como el eje central en productos audiovisuales, como el anteriormente analizado, es el físico de una mujer que en la lógica del consumo se manifiesta como territorio de representaciones exóticas de la mujer indígena. De nuevo todo gira en torno al deseo erótico y la aspiración masculina hegemónica.

Por otra parte en Género y Poscolonialismo en la creación videográfica: Mujeres que escriben con la cámara y seducen en la pantalla (2014), de Castañer López Xesqui, donde se hace una revisión de los trabajos videográficos de mujeres de África, países musulmanes, América Latina y occidente que buscan una descolonización cultural a través de sus imágenes. El texto se centra en el papel del vídeo como una herramienta crítica en el arte contemporáneo, especialmente en el contexto de la investigación de nuevas narrativas de género. En América Latina, se menciona que el vídeo se ha convertido en un medio especialmente relevante para las artistas mexicanas que exploran cuestiones relacionadas con el indigenismo, la frontera y el género. El vídeo se considera una herramienta idónea para la creación feminista, permitiendo la introspección y la reflexión crítica sobre la experiencia de las mujeres.

En el artículo Feminismos decoloniales y cine en México. Hacia una teoría cinematográfica situada (2022), de Solís Salazar Sofía, aboga por una teoría cinematográfica feminista decolonial que tenga en cuenta las diferencias y las experiencias de las mujeres subalternas en el cine mexicano. Se propone la idea de un cine situado que reconozca la subjetividad específica de los creadores y espectadores y que se aleje de las narrativas universales. También se enfatiza la importancia de la autonomía en la producción cinematográfica y la necesidad de crear un espacio para la reflexión.

De modo que, para la presente investigación se busca analizar la filmografía de Ángeles Cruz como un conocimiento situado o cine situado, como menciona Solís Salazar “el conocimiento situado da pie a un acto de reconocimiento, político y simbólico, a través de la posición en la que se ve” (p. 133). Es

decir, teniendo en cuenta la posición étnica y de mujer de Ángeles Cruz, qué conocimientos está generando y cómo a través de su parcialidad o de ese saber localizado se puede abordar una mejor comprensión sobre los feminismos.

Desde la Sociología y Antropología

Otro trabajo a destacar es la tesina *La representación de una mujer indígena de clase baja en Roma (2018) de Alfonso Cuarón (2019)*, de la autora Ruby-Lee van Lierop, ella realiza un análisis del personaje de Cleo, y estudia cómo la mujer indígena es representada como marginada por su triple condición: su género, su clase social y su etnia por un director masculino de clase alta. El análisis se centra en un principio en la marginalidad de Bourdieu, a través de 3 sistemas de clases: económica, cultural y social. Por otro lado, usa los estudios de Butler para entender la posición de Cleo como mujer en la sociedad. En relación a la representación, se centra en los estudios de Saïd y Hall, y utiliza la metodología propuesta por Verstraten en *Handboek Film Narratologie*.

El resultado del análisis de Ruby-Lee (2019), culmina en que a simple vista pudiera parecer que Cleo está representada como una heroína, nada más, sin embargo, después de los argumentos mostrados en su trabajo, considera haber demostrado que a Cleo se le retrata agobiada por el peso que debe cargar a consecuencia de su condición de marginada y todas las cargas que eso conlleva, lo que resulta en una fuerte crítica a la sociedad mexicana (p. 36).

Siguiendo la línea de la autorrepresentación, el artículo de Roncallo y Uribe titulado *Las contradicciones de la (auto) representación (2019)*, presenta que es necesario tener una mirada crítica cuando se trata de autorrepresentación indígena. Los autores reiteran que no existe una representación “pura” de lo indígena debido a la existencia previa de estructuras en la estética y la narrativa que se

interponen en la autorrepresentación, actuando como formas hegemónicas y convenciones predominantes.

Por tanto, será necesario considerar la postura de Roncallo y Uribe para dar cuenta en qué medida realmente estas estructuras hegemónicas ya establecidas moldean desde un inicio las autorrepresentaciones de la realizadora Ángeles Cruz, saber si ella es consciente de ellas o en qué medida podría estar causando interrupciones de estas normas para acercarse a una representación certera de la mujer mixteca.

En la investigación de tesis *Tramas, imágenes e intersecciones. Narrativas y resistencias de cineastas indígenas*, la autora Martínez Almonte Eréndira, estudia desde la antropología social los trabajos audiovisuales de seis mujeres indígenas mexicanas: Teofila Palafox, Elvira Palafox, Luna Marán, María Sojob, Brenda Karina Tierra e Iris Villalpando para dar cuenta de cómo su contexto, vivencias y demás se reflejan en sus trabajos, así como sus procesos creativos. Por otra parte, cómo la intersección de sus opresiones como mujeres de pueblos originarios influyen en sus narrativas.

Para responder a las preguntas de su investigación Martínez Almonte, realizó un trabajo de campo, sin embargo, fue un campo digital que tuvo que construir debido a la pandemia. Por tanto, realizó observación participante, práctica propia de la etnografía y antropología, en foros especializados de Youtube y Facebook, en los que pudo crear diálogos con las cineastas y su comunidad y en el Editatón. Por otra parte, colaboró con las realizadoras en la creación de un espacio de reflexión colectiva.

La autora siguió una perspectiva metodológica de etnografía feminista dialógica y realizó cinco sesiones de grupo focal donde registró las trayectorias de vida de todas las directoras. En sus hallazgos reitera que la vivencia de cada una, se expresa a través de sus filmes a modo de sanación individual y colectiva y que además su investigación le permitió reconocer en ella misma sus privilegios y los aspectos

en los que tenía que de-construirse. La investigación de Martínez Almonte es relevante para este estudio, ya que también se tomará en cuenta la antropología. Con esto, se busca establecer un diálogo directo con Ángeles Cruz para comprender cómo se autorrepresenta en sus películas.

En el artículo Paisajes mediáticos de la Mixteca oaxaqueña: imágenes para un futuro étnico (2022), Bautista Santiago expone la presencia de los mixtecos en medios masivos de comunicación, internet y redes sociales y la forma en que construyen su futuro a través de los paisajes mediáticos desde abajo porque dan cuenta del presente del Ñuu Savi o Pueblo de la lluvia.

Desde la antropología y debido a los tiempos de pandemia, Bautista (2022), realiza una metodología de recopilación digital, y bajo los conceptos de antropología del futuro y medios masivos de comunicación siguiendo a autores como Arjun Appadurai, Rebeca Bryant y Daniel Knigt.

De esta manera, en sus reflexiones Bautista (2022), reconoce que a través de la presencia del mundo mixteco en este entorno virtual, se difunden en el mundo imágenes que representan a los hombres y mujeres contemporáneos de origen mixteco y a su vez la presencia de la mujer está aumentando, y se encuentra tanto a la ama de casa que cocina de forma tradicional como a la directora de una película, la miembro de un grupo musical o la presentadora de transmisiones en vivo (p. 160).

Desde un Enfoque Interdisciplinario

Jablonska Aleksandra, en su artículo titulado La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo, analiza en qué medida el cine mexicano reciente de las últimas tres décadas, ha ido transformando su discurso sobre las identidades étnicas.

Para su trabajo utiliza una metodología interdisciplinaria que involucra análisis cinematográfico, estudios antropológicos y sociales. Para el cine de ficción analizó los filmes *Cochochi* (2007) y *Corazón del tiempo* (2009), donde el método de análisis se basó en el símbolo de Durand, la estética la imagen y el

sonido de Aumont et.al., y la teoría narratológica de Canet y Prósper, reiterando que este tipo de cine falló en sus intentos de descolonizar la mirada.

En el caso del cine documental, se divide en dos categorías: industrial y comunitario. En el análisis de la primera categoría, se aborda el filme *Eco en la Montaña*, donde se destaca la relación dialógica con la cultura de la etnia wixárika. Por otro lado, en la segunda categoría, se examina el trabajo del colectivo Ojo de Agua Comunicación, que es capaz de mostrar procesos diferentes de identificación. Por último, analiza la película *Istmeño viento de Rebeldía*, realizada por instancias gubernamentales, la cual retrata la lucha de los pueblos del Istmo contra la construcción de aerogeneradores en sus territorios y da voz a aquellos que son invisibles en esa contienda.

Jablonska (2017), reflexiona y llega a la conclusión de que en las películas que analizó y que fueron producidas en México durante las últimas tres décadas, se ha generado una transformación en el discurso acerca de las identidades étnicas. Han procurado representar estas identidades de una manera dialógica, respetando el punto de vista de otros y evidenciando que dicho discurso abarca diversas dimensiones, abarcando lo verbal, lo visual; lo racional, lo mítico y lo simbólico (p. 249).

Varela Huerta en su nota de investigación *Género, racialización y representación: apuntes para el análisis de productos audiovisuales en el México contemporáneo* (2022), construye un marco teórico y metodológico para analizar la relación entre género, representación, y etnicidad en diversos productos audiovisuales desde 1980 hasta 2020. Desde los estudios culturales, de género y estudios críticos de la raza en México, Varela desarrolla conceptos para acercarse a las realizadoras que están creando audiovisuales sobre comunidades racializadas o etnizadas, y a las representaciones de las mujeres no blancas, indígenas, negro- afromexicanas y mestizas.

El trabajo de Varela resulta importante para la presente investigación puesto que ayuda a entender de qué forma y bajo qué conceptos puede acercarse la presente investigación para analizar la autorrepresentación de la mujer mixteca en los filmes de Ángeles Cruz.

Medios de Comunicación

En el podcast Domingos en Vocolo, en el capítulo: *En conversación: Ángeles Cruz directora y guionista de Nudo Mixteco* (2022). La realizadora platica sobre su ópera prima, ella reitera que en un principio solo había escrito tres monólogos sobre los personajes principales: María, Chavela, y Toña, y que después de entrar a un taller de argumento, se dio cuenta que esos monólogos estaban entrelazados y eran un largometraje donde el pueblo unifica las historias a través de las fiestas patronales importantes dentro de su comunidad.

Por otra parte, en el canal FICM de youtube, sobre el evento 17o Festival Internacional de Cine de Morelia de 2019, está el video: *primer conversatorio Foro Cineastas Indígenas Mexicanas: identidad y nuevas narrativas*, ahí Ángeles Cruz menciona:

Estoy terminando mi ópera prima que se llama nudo mixteco fue rodada en mi comunidad y habla sobre la sexualidad de la mujer indígena empecé escribiendo un guión que yo pensé que iba de la migración de tres personajes que regresan a su comunidad en el día de la fiesta patronal, y me di cuenta al final que estaba hablando de su intimidad, de su vida amorosa. Estoy en etapa de post-producción es un largometraje que fue apoyado por foprocine y por eficine. Estoy muy contenta con los resultados espero que lo podamos ver el próximo año. (Canal FICM, 2019, 2hr18m35s)

Desde el ámbito periodístico en la nota Crítica de “Nudo Mixteco”, de Ángeles Cruz (2021), en la página web Otros cines, el crítico Diego Batlle reitera que si bien la estructura recuerda más al cine estadounidense, con elementos que evocan el estilo de directores como Robert Altman, Paul Haggis y

escenas que se reinterpretan desde distintos puntos de vista al estilo de Quentin Tarantino, la esencia de las películas de Ángeles Cruz tiene un enfoque casi etnográfico debido a que en su obra la realizadora regresa a su lugar de origen para profundizar en aspectos de las vidas de las personas que están marcadas por la pobreza, el machismo y las migraciones constantes.

Sin embargo, al buscar críticas de sus demás filmes como *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), *La carta* (2014), *Arcángel* (2017), *Nudo Mixteco* (2021) y su película más reciente *Valentina o la serenidad* (2023), las críticas desde ámbitos periodísticos son escasas, no se encontró mucho material. Por el contrario, hay variedad de entrevistas a la cineasta en periódicos como *El Universal Oaxaca*, *La jornada*, *Milenio*, *Naiz*, *Pie de Página* y en revistas como *La Rabia*, *Mutaciones* y *Girls At Film*.

Conclusión

La revisión de la literatura revela diversas investigaciones acerca de la representación y producción de mujeres pertenecientes a grupos originarios, tanto en Latinoamérica como en México. Las disciplinas desde las cuales se ha abordado este tema son diversas, incluyendo estudios de género, antropología, sociología y cinematografía.

Algunas de las metodologías encontradas fueron: análisis de texto cinematográfico, la metodología propuesta por Verstraten en *Handboek Filmnarratologie*, metodología de recopilación digital antropología, metodología de etnografía feminista dialógica, una base teórica metodológica que contempla los conceptos de representación, género y etnicidad, metodologías interdisciplinarias como la de Jablonska que considera tanto la antropología como la cinematografía, y aborda análisis de cultura, la etnia, el mito y el símbolo de Duran, como de estética de la imagen y el sonido de Aumont et.al, y de la teoría narratológica: el narrador, el punto de vista, la construcción del personaje, del tiempo y espacio de Caset y Prosper.

Por lo tanto, esta investigación tomará en cuenta diversas metodologías, en especial la propuesta interdisciplinaria de Jablonska, que abarca tanto la cinematografía como la antropología. No obstante, también se incorporarán disciplinas adicionales, como las teorías de género. En conjunto con el análisis cinematográfico de los elementos estéticos, narrativos en las películas de Ángeles Cruz, se aspira a desarrollar una metodología que incorpore la etnografía feminista. Esto implica la realización de entrevistas etnográficas que otorguen un énfasis significativo a las experiencias de Ángeles Cruz como mujer mixteca, con el objetivo de explorar sus vivencias relacionadas con sexo, género, cultura e identidad. Esto, a su vez, proporcionará una comprensión más profunda de su autorrepresentación.

En lo que respecta a la filmografía de Ángeles Cruz, los trabajos encontrados hasta el momento son escasos. Una razón podría ser la corta trayectoria de la realizadora, o porque los estudios fílmicos sobre cineastas mexicanas de grupos originarios resultan incipientes, quizá porque el número de realizadores indígenas es reducido. De acuerdo con el Anuario Estadístico de Cine Mexicano de 2022 hubo 21 largometrajes realizados por cineastas indígenas y afrodescendientes de un total de 258 producidos en el año, es decir, un 8,13% (p. 57).

Sin embargo, dentro de los estudios encontrados específicamente sobre la realizadora, destacan principalmente dos: la investigación de Candy Martínez *How do you disclose the unrepresentable ? : A Mixtec filmmaker's approaches towards generational sexual abuse in La Tiricia O Cómo Curar la Tristeza* (2019), donde en sus hallazgos destaca que las técnicas utilizadas por Cruz, que incluyen el empleo del silencio, los flashbacks y las representaciones rituales, ponen en práctica enfoques decoloniales para revelar traumas que resultan difíciles de representar de otra manera. Así como la tesis de Jansen (2015), *Finding one's own voice as an indigenous filmmaker*, específicamente el capítulo titulado "Community, Family Narratives and the Inscription of the Author", donde destaca que el filme de la cineasta y su

representación de métodos tradicionales de curación como una manera de enfrentar o manejar el abuso sexual se encuentra en sintonía con los actuales intentos de descolonizar las perspectivas y enfoques occidentales de la salud mental.

Además, en Youtube hay diversas entrevistas a la realizadora tales como: *Entrevista con Ángeles Cruz, directora del cortometraje "La Carta" del Tour de Cine Francés* de Noticias 22 y TAP - Ángeles Cruz de Canal Once. Por otra parte, en periódicos como El Universal Oaxaca estan los artículos "Desde Oaxaca, Ángeles Cruz lleva al cine una mirada a las decisiones de las mujeres sobre su territorio-cuerpo", en Milenio "Si no hubiera sido actriz, sería ingeniero agrónomo", Naiz "En México, ser mujer, indígena y lesbiana es un triple sesgo negativo". También existen críticas a sus filmes, especialmente a Nudo Mixteco como en Mutaciones "Flores blancas para la tiricia del olvido" de Javier Hurtado, y "Crítica de "Nudo Mixteco", de Ángeles Cruz" del crítico de cine Diego Batlle.

Dado lo limitado de la información específica sobre Ángeles Cruz, este trabajo reviste una gran importancia, ya que busca abonar a los estudios cinematográficos; de tal forma, que se proponga un modelo de análisis narrativo, estético en el discurso audiovisual que considere la importancia de la autorrepresentación de la mujer mixteca.

2. Marco Teórico- Conceptual: La cámara como mirada y voz: Autorrepresentación de una identidad en el cine de Ángeles Cruz

Este capítulo esboza la propuesta teórica-conceptual que sirve de base para el desarrollo de esta investigación. Cabe resaltar que los ejes principales son la (auto) representación, el género, y el cine. De los cuales parten conceptos secundarios como la identidad, la etnicidad y el lesbianismo.

Este apartado se organiza de acuerdo al objeto de estudio: la autorrepresentación de la mujer mixteca y lesbiana en la filmografía de Ángeles Cruz a través de la narrativa y estética en el discurso

audiovisual. De tal forma que en la primera parte, se encuentran las teorías de los estudios culturales a partir de la perspectiva teórica de Stuart Hall, para conceptualizar la identidad y la representación. En la segunda parte, la autorrepresentación se conceptualiza desde la antropología y la perspectiva de Van der Zalm y Guamán. De igual manera se desarrolla sobre la etnicidad, los pueblos originarios y los mixtecos. En la tercera sección de este apartado se encuentran las teorías de género que se imbrican con la mujer, la etnicidad, el cine y el lesbianismo. Finalmente en el último apartado se encuentran algunos apuntes sobre el lenguaje cinematográfico desde Bordwell y Thompson (1995).

2.1 Los Estudios Culturales

Los estudios culturales ofrecen una perspectiva para entender de qué forma se articulan las prácticas culturales y la trayectoria del poder en la vida de los sujetos. Además, buscan entender de qué manera no solo se instaure el poder, sino también cómo se manifiestan sus luchas, la resistencia y el cambio a este (Grossberg, 2009). Por tal motivo, la presente investigación parte de esta escuela de los estudios culturales, como aproximación para comprender dos conceptos: la identidad y la representación. La identidad como un proceso dinámico que se compone de diversos discursos tanto internos como externos y la representación como un ejercicio donde el poder ha afectado la imagen de las mujeres étnicas.

2.1.1 La Identidad como Punto de Partida

La identidad es un punto de encuentro entre los discursos y prácticas que son parte del sujeto y los procesos de subjetivación donde se aceptan, confrontan y/o modifican los lugares asignados como sujeto. Vista como un punto de articulación, la identidad resulta una juntura o unión abierta que permite que la misma no sea definitiva, sino que está en proceso de transformación constante, y que además es

contradictoria puesto que no solo se construye por los deseos de uno mismo, sino que es ambivalente y está constituida por los otros (Hall, 2003, 2010).

En este sentido, es necesario apuntar dos cosas sobre la identidad de la mujer mixteca: 1. No es cerrada, siempre está en constante transformación y 2. Se constituye por los discursos y prácticas propias de la cultura mixteca, pero también por los discursos que intentan interpelar desde fuera o por otros.

En el texto *Mixtecos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas*, la autora Mindek (2003), reitera que las y los mixtecos se identifican como tales sobre todo cuando están fuera de su comunidad (p.13). Es decir, los mixtecos no se entienden mixtecos hasta que tienen un encuentro con el de afuera o con el otro. A su vez, Restrepo (2022), menciona: “la identidad debe ser pensada en relación con la diferencia, lo cual implica que la identidad está inscrita en la diferencia y viceversa” (p.235). Por esta razón, las y los mixtecos se reconocen como mixtecos hasta tener un encuentro con el otro, pues es ahí donde se marca la diferencia.

Otro aspecto importante que destacar es que la identidad está constituida de forma compleja, por distintas identidades sociales, dichas categorías tienen el efecto de localizarnos en distintas y simultáneas posiciones de marginalidad y subordinación (Hall, 2010, pp. 327- 328). Siguiendo esta aseveración, la mujer mixteca, se encuentra en dos categorías de subordinación, primero la de mujer, y segundo la de la etnicidad, a las que a su vez podría agregarse otra de clase económica. Por otro lado, Ángeles Cruz podría estar en tres subordinaciones, la de género, la étnica, y la de orientación sexual. En el capítulo 3. Género se abordará de manera más profunda la imbricación de estas categorías.

2.1.2 La Representación Social

Stuart Hall (2010), menciona que la representación es el proceso de producir sentido, implica el uso del lenguaje, de los signos y de las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan. De acuerdo con el autor, existe una clara conexión entre representación, sentido y lenguaje. Dicho de otra forma, la representación está cargada de un sentido sobre el mundo, este sentido se comparte entre los miembros de una misma cultura, y es a través del lenguaje que expresa lo que se quiere decir (pp. 447-451).

Sin embargo, en un intento de responder la siguiente cuestión: ¿cómo podemos saber el verdadero sentido de una representación? El autor presenta tres teorías de representación del sentido: el enfoque reflectivo, el intencional y el constructivista. El primero se refiere a una mimesis, es decir, a cómo las imágenes o el lenguaje transmiten lo del mundo verdadero como un reflejo. Por otro lado, el intencional es lo contrario y reitera que las imágenes o lenguaje significan lo que el autor quiere que signifiquen. Por último, el enfoque constructivista reconoce que las cosas no significan por sí mismas, ni significan lo que el enunciante quiere que signifiquen, sino que el sentido y significado se construye a partir de la cultura y se entiende por el lenguaje (Hall, 2010, pp. 453- 455). El verdadero sentido siempre es cambiante, pues la cultura también lo es; por ello, la lectura de una obra nunca será la misma. En este caso, los filmes de Cruz pueden tener un significado en esta temporalidad y otro distinto dentro de 20 años. Así, esta investigación busca explorar los significados de sus películas en el contexto de esta cultura y este tiempo.

Otro aspecto que el autor menciona y que es importante para el desarrollo de este trabajo, son las relaciones de poder y de dominación que se generan dentro de los sistemas representacionales. Hall y Jhally (1997), reiteran que el significado solo puede ser alterado si en última instancia no está establecido

de manera fija, el esfuerzo por fijarlo es porque el poder interviene para que tenga un único significado (p. 19).

Como ejemplo de lo anterior, la época del cine de oro mexicano que abarcó desde 1936 a 1958, retrató al indio - indígena como un sujeto homogéneo, sin identidad específica, y estereotipado, derivado de un deseo que venía desde el poder por crear una identidad nacional que demostrara “lo mexicano” y que uniera a los indígenas con el pueblo. Ejemplo de ello, algunas películas como *María Candelaria* (1943), *La Perla* (1947), *Maclovía* (1948), *Tizoc* (1957). En este sentido, el trabajo de Ángeles Cruz resulta una narrativa contra hegemónica (Gramsci) y una contra estrategia de transcodificación (Hall), que se disputa por una representación diferente dentro de la sociedad. La autorrepresentación de Ángeles resulta ser una lucha contra el poder que se impuso y se sigue imponiendo al retratar a las mujeres étnicas bajo los mismos estereotipos.

2.2 La Autorrepresentación desde la antropología

Como se ha señalado anteriormente, la representación es una práctica que genera sentido a través del lenguaje y de imágenes. De modo que ahora resulta necesario delimitar qué es, en qué se diferencia y desde qué perspectiva se entiende la autorrepresentación. De acuerdo con Jeroen Van der Zalm (2006), desde una perspectiva antropológica, la autorrepresentación es un neologismo que formula una división donde se manifiestan dos posibilidades de representar a una cultura: por ojos endémicos y por ojos extranjeros (p. 95). De modo que la autorrepresentación conjuga la práctica de comunicar y dar sentido a través de palabras e imágenes sobre una cultura, desde los ojos de quien habita esa cultura.

Por otro lado, Guamán (2022) manifiesta que la autorrepresentación es un derecho incuestionable donde el cine y audiovisual desempeñan un papel crucial, pues es ahí donde se disputa la representación de los pueblos originarios. En la autorrepresentación las personas étnicas trabajan de manera activa para mostrar cómo quieren ser vistos, rompiendo con los estereotipos a los que se les ha anclado como al campo, a la ignorancia, y la barbarie (p.29).

En este sentido, es que se considera la autorrepresentación de la cineasta mexicana Ángeles Cruz, como un ejercicio desde el cual ella lucha por romper con los estereotipos de la representaciones planteadas por ojos extranjeros, y retomando a Guamán, donde Cruz tiene la agencia de mostrarse y mostrar otra imagen de la mujer mixteca oaxaqueña y de su comunidad. En el primer conversatorio Foro Cineastas indígenas Mexicanas del Festival de Cine de Morelia, la realizadora comenta al respecto:

La mujer indígena es representada como una mujer inculta que no sabe nada y que se puede dedicar solo a cierto tipo de trabajo a nivel de pantalla. Olvídate de que existamos como realizadoras, simplemente como imagen, la mujer indígena ha sido una representación bastante racista en este país de una gran diversidad de pueblos indígenas y de grandes visiones y cosmovisiones que conforman este país, se nos ha representado de esa manera. Justo en este sentido, creo que tomamos las cámaras y el control de nuestras historias para representarnos a nosotras mismas y dejar de recibir esa representación que se nos ha dado (Festival de cine de Morelia, 22 de octubre de 2019, 23: 57)

Otro concepto que se considera abona a la autorrepresentación, es la reflexividad desde la perspectiva teórica de Rosana Guber (2004), de acuerdo con Guber la reflexividad se refiere a la capacidad de cada individuo para actuar dentro de una estructura social con sus normas, respetandolas o quebrantandolas de acuerdo a sus propias motivaciones (p. 49). De modo que, desde la reflexividad de

Ángeles Cruz y de su mirada subjetiva, se construye su autorrepresentación siguiendo las estructuras de la cultura en la que ella está inserta y desafiando las mismas también, de acuerdo a sus propósitos.

2.2.1 La Categoría Étnica

En los pueblos prehispánicos no existían los indios, sino que estos fueron una creación a partir del encuentro con los españoles, Bonfil menciona que “el indio nace cuando Colón toma posesión de la isla Hispaniola a nombre de los Reyes Católicos” (p. 22). Por otra parte, Aguilar Sánchez (2020), menciona que “los ‘indios’ fueron creados como categoría con todo un discurso fabricado alrededor de los pueblos sometidos para justificar su conquista. El indio era salvaje, inculto, idólatra, caníbal, sacrificador de humanos, devorador de corazones y adorador de satanás” (p. 51).

Bonfil (1977), reitera que la categoría indio es supraétnica, es decir, no hace mención de la particularidad de los distintos grupos que engloba, sino que señala una relación entre ellos y otros sectores sociales del sistema global del que son parte. Además, también recalca que el concepto indio no solo denota una relación colonial, sino que además resalta una posición dentro del esquema superior-subordinado (p.22). Por otra parte, Aguilar (2020) menciona al respecto que “indio e indígena son términos que conllevan una larga historia de discriminación pasada y presente, la cual afecta la propia identificación de los pueblos indígenas contemporáneos con su pasado precolonial, colonial y actual” (p.53).

Se concuerda con Bonfil al reconocer que el concepto de indio-indígena resulta problemático ya que invisibiliza y anula los diversos grupos e identidades, al querer meter a todos en una sola caja. Por esta razón, para el presente proyecto se tomará la categoría etnia que el mismo Bonfil propone (1977) desde la cual sostiene que la identidad étnica no se limita a ser un concepto subjetivo, sino que es el producto de procesos históricos particulares que otorgan a un grupo un pasado compartido y una serie

de normas de interacción y códigos de comunicación que sustentan su identidad étnica a lo largo del tiempo (p. 35).

Señalar a las mujeres mixtecas, como sujetas étnicas, visibiliza la historia y la identidad de su pueblo, dejando de lado la posición que ocupan dentro de la relación colonizador- colonizado. Es decir, la identidad mixteca existió antes de la conquista, durante la conquista y sigue existiendo hasta ahora, por eso se hace hincapié en la categoría etnia.

2.2.2 Pueblos Originarios

2.2.2.1 Los *Nchivi ñuu savi*- Mixtecos.

Puesto que la autorrepresentación de la mujer mixteca es el objeto de estudio de esta investigación. Esta sección tiene el fin de contextualizar y situar la categoría étnica mixteca, de modo que a través de los siguientes párrafos se da un breve recuento de las características de la identidad mixteca más relevantes.

El investigador Aguilar (2020), que pertenece a la comunidad *Ñuu savi* o mixtecos hace hincapié en concebirse a él y a su pueblo desde su propia perspectiva no colonial. Respecto a la forma en que nombran a los mixtecos, Aguilar reitera que *Ñuu savi* significa “pueblo de la lluvia”, de ñuu “pueblo o nación” y savi “lluvia”, y que ellos usan el *Ñuu savi* para referirse a su territorio, mientras que el gentilicio apropiado para la gente del pueblo *ñuu savi* sería *nchivi ñuu savi*, que significa “gente o personas del pueblo de la lluvia” (pp.31- 32).

Se concuerda con Aguilar Sánchez (2020), sobre priorizar el término que los propios *nchivi ñuu savi* refieren para nombrarse, pero no de manera excluyente también se utilizará el término mixteca como correspondiente, ya que como menciona Aguilar “no resta un sentido de pertenencia al *Ñuu Savi*, sino la refuerza” (p. 33).

Los *nchivi ñuu savi* o mixtecos, es el cuarto grupo indígena más numeroso en México, luego de los nahuas, los mayas y los zapotecos (Mindek, 2003, p. 5). A pesar de que los mixtecos comparten tradiciones lingüísticas y culturales, la dispersión de sus asentamientos no permitió una identidad homogénea, por tanto, “para ellos, ser mixteco es saberse parte de un pueblo y respetar sus tradiciones” (p.13).

Sin embargo, a pesar de las distintas particularidades que puedan tener, todos los mixtecos comparten el mismo relato de origen, lo que confirma la existencia de un pasado común y compartido.

En el año y en el día de la oscuridad y tinieblas, antes que hubiese días ni años, estando el mundo en gran oscuridad, que todo era un caos y confusión, estaba la tierra cubierta de agua: sólo había limo y lama sobre la faz de la tierra. En aquel tiempo aparecieron visiblemente un Dios que tuvo por nombre 1 Venado “Culebra Puma” y una diosa muy linda y hermosa, que su nombre fue 1 Venado “Culebra Jaguar” (Fundación Armella, p.7).

Según esta narrativa, los primeros habitantes del “Pueblo de la lluvia”, Ñuu Savi, surgieron al desprenderse de un árbol que fue regado por las aguas del Río de los Linajes, ambos creados por las deidades que habitaban en lo alto del cielo, sobre el valle de Apoala. Según el Códice Vindobonensis o de Apoala, el libro más importante sobre el origen de los mixtecos, los dioses creadores enviaron a Quetzalcóatl a la tierra para establecer las dinastías mixtecas. En cumplimiento de esta tarea, Quetzalcóatl presidió el surgimiento de nobles que surgieron del árbol de Apoala y participó en sus matrimonios, estableciéndolos como las parejas fundadoras de las dinastías mixtecas (Mindek, 2003, p. 14).

Por otro lado, como se mencionó en el capítulo 2 de los estudios culturales, la identidad se constituye por los discursos y prácticas de la propia cultura, pero también por la de los otros que se inscriben en la diferencia. Por su parte Mindek reitera que “los mixtecos sólo se piensan a sí mismos como tales hasta que se encuentran fuera de su lugar de origen” (p. 13).

La Migración y Diáspora de los Mixtecos

Un aspecto importante de los *nchivi ñuu savi* o mixtecos es la migración. Los migrantes mantienen su sentido de pertenencia mediante una conexión continua con su comunidad de origen, lo que les permite contribuir a su desarrollo y preservar sus creencias y valores culturales. En ciertas zonas, ser mixteco está estrechamente ligado a ser migrante, ya que la celebración de festividades depende en gran medida de los fondos proporcionados por los migrantes. Sin su participación en estos eventos, los migrantes podrían no ser reconocidos como miembros de su comunidad (Mindek, 2003, p.13).

Por otra parte, Spores (2018) menciona ocho periodos clave, el más reciente, el fenómeno de la diáspora que marca la historia de los *nchivi ñuu savi* desde mediados del siglo XX (pp. 25- 27). De acuerdo con la Real Academia Española la diáspora es la “dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen”.

Sin embargo, para Stuart Hall (2010), la diáspora constituye un segundo significado como identidad híbrida:

Definida no por una esencia o pureza, sino por el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesarias; por una concepción de “identidad” que vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; por la hibridez. Las identidades de la diáspora son aquellas que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia (pp. 359- 360).

Por su parte, Kearney (1994), reitera que la identidad social en la Mixteca se ha definido, y continúa haciéndolo, principalmente en función de la comunidad de origen, en contraposición a las comunidades vecinas. Sin embargo, reitera que en tiempos recientes, han surgido señales de una identidad autóctona mixteca más amplia. Paradójicamente, los lugares primarios donde esta identidad regional se manifiesta no están ubicados en la Mixteca en sí, sino en la zona fronteriza, particularmente

en las Californias (pp. 51- 52). Incluso muchos nchivi savi migran fuera del país, Spores (2018), menciona que “actualmente es muy probable que Estados Unidos y Canadá tengan más gente con raíces mixtecas que el estado de Oaxaca” (p. 18).

De modo que, hablar de mixtecos o nchivi ñuu savis es tener en cuenta que la migración y la diáspora mixteca son elementos importantes de su identidad. En una entrevista en el podcast Domingos en Vocolo, Ángeles Cruz menciona sobre su propia experiencia con la migración:

Pienso que todas las personas que migramos nos quedamos en el limbo, en una parte donde ya no pertenecemos, ya no somos a donde llegamos porque a donde llegamos siempre somos la gente de afuera ... y cuando regresamos a nuestras comunidades ya no pertenecemos, porque la comunidad se ha ido moviendo, se han ido cambiando sus relaciones, sus discursos, alianzas, y llegas tú con la añoranza y pareciera que ya tampoco pertenecemos. (Domingos en Vocolo, 2022, 3:31)

2.2.2.2 La Región Mixteca Oaxaqueña

De acuerdo con Mindek (2003), los ancestros de los mixtecos contemporáneos establecieron sus comunidades en una extensa región que incluye el noroeste del estado de Oaxaca, el extremo sur del estado de Puebla y una zona en el oriente del estado de Guerrero (p. 5). Sin embargo, la presente investigación, se enfocará en la Mixteca Oaxaqueña. En la Figura 1 se puede observar la división de la Mixteca Oaxaqueña, considerando la altitud sobre el nivel del mar, la región se categoriza en tres zonas: la Mixteca Alta o *Ñuu Savi Ñuhu*, la Mixteca Baja o *Ñuiñe* y la Mixteca de la Costa *Ñundehui* (Spores, 2018, p. XXV)

Figura 1

Mapa de las tres mixtecas



Nota. Tomado de *Ñuu Ñudzahui. La Mixteca de Oaxaca* (p. 8), por Ronald Spores, 2018.

Ñudzavuiñuhu (Mixteca alta)

Teniendo en cuenta las distintas mixtecas, la presente investigación se enfocará en la Mixteca alta Oaxaqueña o *Ñudzavuiñuhu* ya que la cineasta Ángeles Cruz pertenece a la misma. Spores (2018), menciona que la Mixteca Alta, también conocida como *Ñu Dzahui Ñuhu*, es la región más densamente poblada de las tres, y dada su riqueza cultural y natural, los colonizadores españoles hicieron de la Mixteca Alta la principal zona de aplicación de políticas de control, explotación de sus recursos económicos y conversión de sus habitantes al catolicismo. De modo que, la sociedad colonial mixteca-española prosperó alrededor de centros como Yanhuitlán, Teposcolula, Nochixtlán, Tlaxiaco, Tamazulapan, Tejupan, Chalcátongo y Achiutla (p.25).

Villa de Guadalupe Victoria

De acuerdo con el Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional México, Ángeles Cruz creció en el municipio de San Miguel el Grande, ubicado en la Heroica Ciudad de Tlaxiaco del estado de Oaxaca y que pertenece a la Mixteca Alta oaxaqueña (Diccionario de directores del cine mexicano, s.f). De modo que, se tienen en consideración las cualidades específicas de su comunidad en la Mixteca Alta que ella representa.

En una entrevista a Ángeles Cruz por ADN 40 en el programa No hay lugar común, Cruz reitera:

“Soy una mujer *ñuu savi* de la comunidad de Villa Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande en la mixteca alta de Oaxaca, ahí nací, ahí crecí, es una montaña lluviosa que me encanta además habitar” (ADN opinión, 2022, 3m3s). En la Figura 2 se puede apreciar la Villa de Guadalupe Victoria, la comunidad de Ángeles Cruz.

Figura 2

La villa de Guadalupe Victoria desde vista satelital



Nota. Adaptado de Villa Guadalupe [Captura de pantalla], 2024, Google Maps (<https://goo.su/3YXKrw3>)

Se buscó información por parte del INEGI acerca de esta comunidad. Sin embargo, no se hallaron resultados. Lo que sí se encontró fue un blog llamado Villa de Guadalupe Victoria, y de acuerdo con este, la región cuenta con 460 habitantes aproximadamente. Su nombre en Mixteco es "*Ndua Jito'o*", que se traduce como 'dueño de un llano o llano con dueño', está formado por las palabras "*Ndua*", que significa "llano", y "*Jito'o*", que indica "ajeno o con dueño". La denominación actual, Villa de Guadalupe Victoria, fue adoptada en honor al primer presidente de México, Guadalupe Victoria (Villa de Guadalupe Victoria, s.f).

2.3 Mujer, género y feminismos

Habiendo desarrollado sobre la categoría étnica en la identidad de la mujer mixteca. En este apartado, se elaboran los conceptos y teorías necesarias para desarrollar la categoría de género en relación con las diferentes variantes de interés para esta investigación. Resulta crucial destacar por qué las teorías de género y los estudios feministas son relevantes para analizar la autorrepresentación de la cineasta: se considera que en la autorrepresentación de Cruz se refleja el producto de sus experiencias, las cuales difieren en términos de sexo/género a las de un hombre perteneciente a la misma etnia, es ahí donde cabe la importancia del género y del feminismo.

El género

En 1969 el trabajo de Levi Strauss sobre las sociedades y sus esquemas internos, reitera que las personas desarrollan herramientas conceptuales que utilizan para organizar y comprender el mundo. Y teoriza que existe una división dentro de la mente humana que separa lo natural de lo cultural. Sin embargo, Strauss lo dirige hacia las estructuras del parentesco. Más adelante en 1979 Sherry B. Ortner retoma esta dicotomía o relación naturaleza y cultura para hablar sobre la diferencia entre hombres y mujeres en su trabajo *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?* donde reitera que debido al físico y a la capacidad de las mujeres para tener hijos, son consideradas más próximas a la naturaleza (p.8). De modo que, el hombre por oposición corresponde a la cultura. Por su parte, Lamas (2018) reitera que “cuando una mujer quiere salir de la esfera de lo natural, osea no quiere ser madre ni ocuparse de la casa, se le tacha de antinatural. En cambio para los hombres ‘lo natural’ es rebasar el estado natural: volar, sumergirse en los océanos, etcétera” (p. 102).

Lagarde (2005) menciona que los generos se crean “por la atribución de cualidades sociales y culturales diferentes para cada sexo, y por la especialización y el confinamiento exclusivo del género femenino en la sexualidad concebida como naturaleza, frente al despliegue social atribuido al género masculino” (p. 60).

Es importante partir de la aclaración entre ambos conceptos. El género en palabras de Lamas (2018), es en su sentido más básico o de descripción de diccionario, una clase, especie o tipo de algo. De modo que, la anatomía es la diferencia que tiene más peso para distinguir dos clases de humanos: machos y hembras. Por ende, los géneros masculino y femenino. Sin embargo, Lamas (2018), recalca que el género es una construcción social, una interpretación social de lo biológico (pp. 109-110).

De igual manera Teresita de Barbieri (1993), menciona que los sistemas de género y sexo son estructuras sociales que se forman a partir de las diferencias biológicas entre los sexos. Estos sistemas comprenden un conjunto de prácticas, símbolos, normas y valores que guían la interacción entre individuos, así como la satisfacción de los impulsos sexuales y la reproducción de la especie humana. Esencialmente, son los marcos culturales que dan sentido a las relaciones entre personas en la sociedad (pp. 149-150).

Feminismo

Por otro lado está el feminismo, que es un movimiento político que “propugna un cambio en las relaciones sociales que conduzca a la liberación de la mujer -y también del varón- a través de eliminar las jerarquías y desigualdades entre los sexos” (Gamba, 2008, p. 2), asimismo “es un movimiento para acabar con el sexismo, la explotación sexista y la opresión” (Hooks, p.21).

Sin embargo, una revisión por la literatura permite observar que el feminismo no es ni de cerca homogéneo, más bien se constituye de diversas aproximaciones, transformando así un concepto en singular, al plural de los feminismos.

Se considera que los feminismos son parte esencial de esta investigación en dos sentidos: primero para responder si el cine de Ángeles Cruz enuncia una postura feminista o si es cine feminista, en segunda, porque esta investigación maneja una perspectiva de género y feminista. En este sentido, son pertinentes las siguientes cuestiones: ¿Ángeles Cruz se postula feminista?, en caso de que sí ¿se asocia a algún feminismo en particular?, ¿Su cine es feminista?

La mujer

Marcela Lagarde en su libro *Los cautiverios de las mujeres* (2005), describe que las mujeres son sujetos históricos y sujetos de conocimiento, su contenido se refiere a su ser social y cultural.

Violencia a las mujeres Lagarde

La violencia erótica es la síntesis política de la opresión de las mujeres. Porque implica la violencia, el erotismo, la apropiación y el daño. Es un hecho político que sintetiza en acto, la cosificación de la mujer y la realización extrema de la condición masculina patriarcal. (Lagarde, 2005, p. 264)

Para el feminismo la violación erótica no se limita a la coital. Por el contrario, se considera violación todo acto de irrupción sobre las mujeres, entre el piropeo y la violación: La apropiación erótica de la mujer es el núcleo de la violación. (Lagarde, 2005, p. 264)

2.3.1 La Categoría Género que se imbrica Etnia, Cine, y Lesbianismo

El análisis de género y etnia en el contexto de las mujeres indígenas de la Mixteca oaxaqueña se configura como un tema crucial para entender las múltiples capas de subordinación que enfrentan estas mujeres, quienes se encuentran atravesadas no solo por su condición de género, sino también por su identidad étnica y su clase social. Tomando como punto de partida las teorías sobre la interacción entre género, etnicidad y clase propuestas por Mercedes Olivera y Rodríguez (2019), este capítulo examina cómo las mujeres mixtecas viven una doble o triple subordinación, resultante de una combinación de opresión por su condición de clase campesina, discriminación racializada y la estricta jerarquía de género que las coloca en una posición de desigualdad dentro de sus comunidades. En este contexto, se profundiza en el análisis de la figura de las mujeres nchivi ñuu savi, quienes, además de ser objeto de una construcción cultural patriarcal, deben navegar entre las expectativas impuestas por sus culturas tradicionales y las transformaciones sociales y económicas que tensionan constantemente sus vidas.

La investigación se adentra en cómo el cine puede servir como un espacio de resistencia y subversión para estas mujeres. A través de la obra de la cineasta indígena y lesbiana Ángeles Cruz, se propone una reflexión sobre cómo las mujeres mixtecas pueden, a través de su propia producción audiovisual, desafiar los estereotipos hegemónicos y crear nuevas representaciones que les permitan redefinir sus identidades. Este enfoque resalta el potencial del cine como una "tecnología de género" (De Lauretis, 1996), en la que las mujeres, especialmente las de origen indígena, no solo son representadas, sino que toman la palabra y crean sus propias narrativas, subvirtiendo la visión dominante de la mujer indígena como pasiva y sumisa. Al hacerlo, no solo transforman su imagen, sino que también participan activamente en la construcción de nuevos significados sobre el género y la etnia, entrelazando sus luchas

por la igualdad de género, la autonomía sobre sus cuerpos y sus deseos, con la resistencia cultural y política frente a la heteronormatividad y el machismo.

2.3.1.1 Género y Etnia

Tomando como partida estos acercamientos acerca del género, se comprende que las expectativas, prácticas y normas establecidas para los mixtecos y las mixtecas no son iguales, y difieren dependiendo su género, para la presente investigación es de suma importancia reconocer cómo el género afecta a las mujeres *nchivi ñuu savi*. De modo que se toma la perspectiva teórica de Mercedes Olivera y Rodríguez (2019), sobre la triple articulación entre género, etnicidad y clase de las mujeres indígenas:

Las mujeres se encuentran doble y triplemente subordinadas: a su explotación como clase campesina, se suman la opresión y la discriminación racializada de su etnia que comparten con los hombres de sus localidades y regiones. Pero además, las mujeres viven y resisten una rígida subordinación de género, que en el campo está estrechamente insertada en los imaginarios, simbolismos y representaciones de su cultura tradicional como la permanente “complementariedad” obligatoria y desigual hacia su pareja, la obligación de tener todos los hijos “que dios quiera” o la obediencia absoluta a los padres si son solteras, costumbres que obligan a las mujeres a subordinarse, a pesar de que muchas veces son incongruentes con los cambios sociales y económicos actuales tensionando permanentemente sus vidas. (p. 576)

Si bien es cierto que el estudio de Olivera y Rodríguez se remitió a las mujeres indígenas de Chiapas, esta investigación retoma esta teoría de triple subordinación para estudiar el caso de las mujeres de la mixteca oaxaqueña y además identificar si Ángeles Cruz se inserta en esta realidad.

2.3.1.2 Género y Cine

Por otra parte, en el dúo género- cine, Teresa de Lauretis (1996) introduce un concepto que se considera pertinente para esta investigación, las tecnologías de género:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación. (p. 25)

El aporte de las tecnologías de género de Teresa de Lauretis permite la reflexión del género y de la identidad sexual no solo como categorías, sino como una construcción que en gran medida viene del cine, los medios audiovisuales, y las instituciones que producen conocimiento y afectan la realidad. De esta forma, el ejercicio de autorrepresentación de una mujer étnica de la mixteca oaxaqueña, en este caso Ángeles Cruz, subvierte la estructura de la mujer indígena representada por alguien más, por un discurso hegemónico que la posiciona como una mujer sin educación, sumisa, sin sexualidad, homogénea etc, como se ha visto en distintos filmes desde la época de oro del cine mexicano. Por tanto, Ángeles Cruz es un sujeto productor de su propia significación, construye el género y el lesbianismo, a través de su cine, como reitera De Lauretis.

2.3.1.4 Género y Lesbianismo

Medina Vizuite (2019), señala que el concepto lesbiana no ha sido estático, sino cambiante dependiendo del tiempo y del contexto y que por tanto, no es posible hablar de lesbianas o lesbianismo

de manera unívoca. Sin embargo, categoriza el concepto desde dos vertientes, el lesbianismo político y el lesbianismo sexual. El primero se refiere al lesbianismo como una postura política en oposición a la heterosexualidad obligatoria, crítica que Adrienne Rich desarrolla en su ensayo *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980), y el segundo se refiere a las mujeres que desean y mantienen relaciones homo-eróticas con otras mujeres sin que esto esté precisamente orientado por un cuestionamiento político de fondo (pp. 14- 18).

Se concuerda con la perspectiva de Medina al adoptar el lesbianismo como un punto de encuentro entre las dos vertientes mencionadas anteriormente y se considera que para términos de esta investigación, el cine de Ángeles cruz es político, y al mismo tiempo representa los deseos e intimidades de muchas mujeres que solo gustan de amar a otras mujeres. La cineasta menciona "todavía dentro de nuestra vida íntima, estamos peleando el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos, el derecho a decidir a quién amar, en qué condiciones y por qué" (Domingos en Vocolo, 2022, 10:00).

2.3.1.4.1 El Cine Lésbico Mexicano.

Distintas investigaciones (Díaz, 2013; Mercader, 2008; Vilchis, 2016), analizan la presencia de la lesbiana en el cine mexicano. Dichas investigaciones arrojan un registro de 28 cintas mexicanas con referentes lésbicos explícitos desde 1950 hasta 2016. En 1950 aparece el primer filme mexicano con temática lesbiana explícita *Muchachas de uniforme* de Alfredo B Crevenna, en la década de 1960 no se produce ningún filme con temática lesbiana, en 1970 se producen diez filmes, entre ellos *Las reglas del juego* (Mauricio Wallerstein, 1970), *El festín de la loba* (Francisco del Villar, 1972), *El deseo en otoño* (1972) de Carlos Taboada, *Satánico Pandemonium/La sexorcista* (Gilberto Martínez Solares, 1973), *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1975), *Cuando tejen las arañas* (Roberto Gavaldón, 1977), *Tres mujeres en la hoguera* (1977), de Abel Salazar. En 1980 se exhiben tres, una de ellas fue *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, en 1990 solo dos, entre ellas *La reina de la noche* (1994), dirigida

por Arturo Ripstein. Entre 2006 y 2009 se exhiben cuatro, entre estas *Así del precipicio* (2006) de Teresa Suarez y *Niñas Mal* (2007) de Fernando Sariñana. y entre el 2010 y 2016 se registran once filmes (Vilchis pp. 4-6) (Mercader, pp. 8- 12) (Díaz pp. 55- 57).

Estas tres autoras coinciden al concluir que el cine lésbico mexicano no representa a las lesbianas desde una perspectiva realista y que aunque hay algunos filmes con esta temática, siguen siendo muy pocos (Díaz, 2013; Mercader, 2008; Vilchis, 2016). Se concuerda con esta conclusión, pero se agrega algo más, de esa lista de películas son pocas las realizadas por mujeres y de estas que son realizadas por mujeres ¿Cuáles son realizadas por mujeres lesbianas?

De modo que, la cineasta Ángeles Cruz, aporta de manera significativa a la filmografía mexicana no solo como una cineasta mujer y lesbiana, sino también como productora de filmes, personajes y narrativas lésbicas. En una entrevista a Ángeles por parte de Noticias 22, Cruz menciona:

De hecho yo escribí *La Carta* porque en una cena con mi pueblo, con mi familia y eso, decían “bueno, aquí sabemos que los hombres de repente bailan con otros hombres en la fiesta, pero mujeres pues no hay” y yo “¿cómo que no hay mujeres lesbianas?”, “No pues no hay, ¿quién?”, y a mí me causó mucha risa primero y después se me quedó en la cabeza así de: ¡claro! cómo se da o es tan fuerte el machismo que ni siquiera lo consideran posible (Noticias 22, 11 de marzo de 2019, 3:39)

Ángeles Cruz realiza una importante labor no solo en visibilizar a las mujeres lesbianas, sino también en recalcar que las mujeres étnicas y lésbicas existen y resisten.

Male gaze

El concepto de *male gaze* o "mirada masculina", introducido por Laura Mulvey en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2013), ha sido ampliamente utilizado para analizar cómo el cine

convencional reproduce estructuras patriarcales de poder visual. Mulvey argumenta que el cine de ficción clásico organiza el placer visual de forma que sitúa al espectador en una posición masculina activa, mientras que convierte a la mujer en objeto pasivo de deseo (Mulvey, 2013, p. 19). Esta mirada opera de tres formas interrelacionadas: (1) a través de la cámara, que graba desde una perspectiva masculina; (2) mediante los personajes masculinos dentro del relato, que dirigen la acción y miran a las mujeres como objetos de deseo; y (3) por medio del espectador, quien adopta esa mirada al ver la película y se identifica con el protagonista masculino (Mulvey, 2013, p. 25).

Desde esta perspectiva, el cine tradicional no solo representa a la mujer como objeto, sino que la integra en una estructura de significación que remite al miedo masculino a la castración, transformándola en un fetiche o castigando simbólicamente dentro del relato para neutralizar su amenaza (Mulvey, 2013 pp. 21–22).

Heterosexualidad obligatoria y continuum lésbico

La teórica feminista Adrienne Rich propuso el concepto de heterosexualidad obligatoria para señalar que la heterosexualidad, más que una orientación sexual individual o “natural”, funciona como una institución política impuesta a las mujeres por medio de estructuras sociales, económicas y culturales que garantizan el acceso y control masculino sobre sus cuerpos, emociones y trabajos (Rich, 2003, p. 23). Este régimen no solo reprime otras formas posibles de deseo y afecto, sino que también borra o patologiza la existencia lésbica, considerándola una desviación o una mera reacción ante la opresión masculina (Rich, 2003, pp. 13–15).

Como alternativa crítica a esta imposición, Rich introduce el concepto de continuo lésbico, entendido como una herramienta teórica para visibilizar y reivindicar todas las formas de relación entre mujeres que implican vínculos profundos, afectivos, solidarios o eróticos, ya sean o no genitales. Este

continuo incluye desde amistades intensas, complicidades políticas, cuidado mutuo y resistencia comunitaria, hasta experiencias sexuales y amorosas. En su formulación, Rich busca ampliar el significado del lesbianismo más allá del sexo o la identidad, reconociendo su potencial como forma de resistencia histórica y emocional frente a la dominación patriarcal (Rich, 2003, p. 27).

Uno de los ejes centrales de la ética documental señalados en el texto es la desigualdad de poder entre el cineasta y los sujetos filmados. Los realizadores reconocen que, en muchos casos, *“the filmmaker had more social and sometimes economic power than the subject”* (p. 7), lo que vuelve indispensable una práctica ética consciente frente a contextos de vulnerabilidad.

Ética en el cine: representación, relaciones y prácticas de producción

La ética en el cine documental se configura a partir de las relaciones que el realizador establece tanto con las personas filmadas como con el público espectador. De acuerdo con Aufderheide, Jaszi y Chandra (2009), los propios cineastas identifican que los principales dilemas éticos surgen en estos vínculos, ya que *“Filmmakers identified challenges in two kinds of relationships that raised ethical questions: with subjects and with viewers”* [Los cineastas identificaron desafíos en dos tipos de relaciones que plantearon cuestionamientos éticos: con las personas filmadas y con los espectadores] (Aufderheide et al., 2009, p. 6; traducción propia). Esto implica que la ética no se reduce al resultado final de la obra audiovisual, sino que atraviesa todo el proceso cinematográfico, desde las decisiones de representación hasta las formas de interacción con los sujetos, quienes confían su imagen, su historia y su experiencia al dispositivo fílmico. En este sentido, el cine demanda una reflexión constante sobre las consecuencias sociales, simbólicas y materiales que la producción de imágenes puede generar.

Algunas de las prácticas éticas fundamentales en el quehacer cinematográfico se relacionan con la responsabilidad del realizador frente a las personas filmadas y con la conciencia de las relaciones de

poder que atraviesan el proceso audiovisual. Actuar éticamente implica reconocer que no todo lo legalmente posible es moralmente legítimo, y que las decisiones de representación deben considerar las consecuencias emocionales, sociales y simbólicas para los sujetos involucrados. Una de las prácticas éticas centrales es, por tanto, el respeto al consentimiento y a la dignidad de los participantes, incluso cuando ello supone renunciar a material narrativamente potente. Como señala uno de los cineastas entrevistados: *"legally I could have put it in, but hey, I want to sleep at night"* [legalmente podría haberlo incluido, pero quiero dormir tranquilo por la noche] (Aufderheide et al., 2009, p. 14; traducción propia), lo que subraya que la ética se construye desde la responsabilidad personal, el cuidado y la posibilidad de sostener una relación justa con quienes confían su historia a la cámara.

Otra práctica ética relevante se vincula con la dimensión económica del cine, particularmente con el reconocimiento del trabajo, el tiempo y la implicación de las personas filmadas. Desde esta perspectiva, la ética no se limita a la representación en pantalla, sino que se extiende a las condiciones materiales de producción. Cubrir gastos, compensar el tiempo invertido o compartir beneficios forma parte de una lógica de reciprocidad y respeto. Al respecto, uno de los realizadores afirma: *"I have come around to believe that a small honorarium is OK, that we should cover the subject's expenses and lost work, and that we sure as hell should share profit if we can"* [he llegado a creer que un pequeño honorario es adecuado, que deberíamos cubrir los gastos y el trabajo perdido de las personas filmadas, y que, sin duda, deberíamos compartir las ganancias si nos es posible] (Aufderheide et al., 2009, p. 15; traducción propia). En la misma línea, se menciona como práctica ética el reparto de ganancias con los participantes: *"Kartemquin Films shared profits (based on screen time) with everyone who had a speaking role"* [Kartemquin Films compartió las ganancias (con base en el tiempo en pantalla) con todas las personas que tuvieron un papel con diálogo] (Aufderheide et al., 2009, p. 16; traducción propia), lo que refuerza una

ética cinematográfica basada en la justicia, la corresponsabilidad y el reconocimiento de los sujetos como colaboradores y no solo como objetos de representación.

Si bien estas reflexiones se inscriben en el campo del cine documental, resultan pertinentes para el análisis del cine de ficción de Ángeles Cruz, en tanto su filmografía se construye desde una relación directa con su comunidad, con actores no profesionales y con experiencias situadas. En este sentido, la ética no se limita al contenido representado, sino que se extiende a las formas de producción, colaboración y cuidado de las personas involucradas, lo que permite pensar su cine como una práctica ética que atraviesa tanto la estética como el proceso creativo.

3. Marco metodológico

3.1 Generalidades de la metodología

De acuerdo con la pregunta principal de esta investigación: ¿Cómo es la autorrepresentación de Ángeles Cruz sobre su identidad de mujer mixteca y lesbiana en sus filmes a través de los elementos estéticos y narrativos en el discurso audiovisual?, el tipo de estudio propuesto es de corte cualitativo, el enfoque metodológico seleccionado es descriptivo e interpretativo enfatizando en procesos de carácter fenomenológico.

Descriptivo e interpretativo porque como se detalla más adelante en el apartado de diseño metodológico, el análisis se enfoca en dos fases: dar cuenta de los componentes fílmicos que construyen la autorrepresentación de la cineasta, para posteriormente interpretarlos en base a las propuestas teóricas y conceptuales de la investigación.

Fenomenológico porque mediante las entrevistas, se pretende dar cuenta de la esencia de las experiencias de Ángeles Cruz como mujer, mixteca, lesbiana y cineasta. Teniendo en cuenta que la fenomenología (originada por Husserl) pone énfasis en la experiencia de los sujetos con su mundo, se

enfoca en las relaciones con los objetos, las personas, las situaciones y sucesos (Álvarez- Gayou, 2003, pp. 86- 87). Este enfoque propuesto busca no sólo ahondar en qué experiencias ha tenido Cruz, sino también en cómo la cineasta se ha sentido respecto a estas experiencias. En otras palabras, el diálogo con Cruz busca explorar no tanto el cómo piensa sus experiencias, sino más bien el cómo ha vivido sus experiencias.

Además, es importante mencionar que la elección del enfoque fenomenológico respecto a la entrevista se justifica en que mi experiencia de investigadora difiere de mi sujeto de estudio, ambas somos mujeres pero yo no soy mixteca, ni pertenezco a algún grupo originario, tampoco soy una mujer lesbiana. De modo que, es de sumo interés conocer la esencia de la experiencia de esta identidad ya que yo no la vivo ni la viviré en carne propia. De Garay Graciela (1997), menciona: “el investigador debe estar consciente de que, para conversar, debe haber dos, y que este par de dialogantes pertenece a contextos sociales, culturales, espaciales y temporales, la mayoría de las veces, muy distintos y aun antagónicos” (p.19).

Como punto de partida del diseño de la investigación, antes de realizar el análisis cinematográfico y la entrevista, se realiza una descripción del corpus audiovisual, ya que con una precomprensión de los productos audiovisuales se puede indagar mejor en el análisis fílmico, como mencionan Casetti y Di Chio (1991), “sobre el análisis pesa la comprensión preliminar que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se poseen antes de empezar a trabajar sobre él” (p. 25). Además se problematiza sobre el género cinematográfico de los filmes. Es decir, en qué medida cumplen o no las expectativas de su género.

Por otra parte, se realiza una descripción de la sujeto de investigación con el fin de presentar su trayectoria profesional, su contexto sociocultural y su presencia en redes sociales. Esta descripción sigue

las características de una net etnografía, propia de la disciplina antropológica, de la cual se hablará y explicará más detalladamente en este apartado.

Habiendo desarrollado esto, en un primer momento de la metodología, se realiza un análisis cinematográfico que parte del estructuralismo, siguiendo a Casetti y Di Chio (1991), el análisis cinematográfico consta de dos momentos: una descomposición y recomposición de los elementos cinematográficos, para ello se ha diseñado una tabla de análisis o *découpage*, la cual se explicará de mejor manera en el apartado de diseño de instrumentos.

Posteriormente, con el fin de obtener una segunda lectura que pueda revelar lo invisible y a modo complementario del análisis fílmico, se propone el uso de una entrevista cualitativa que permita ahondar más en la esencia de las experiencias personales de la cineasta, y de los significados que la propia Ángeles atribuye. En el apartado 3.4.2 de la presente investigación, se explica con mayor amplitud el tipo de entrevista y la técnica a utilizar en la presente investigación: el relato de vida.

Finalmente, se contrasta la información obtenida, tanto del análisis cinematográfico como del relato de vida que se realiza a partir de la entrevista.

Metodología propuesta	
1.	Descripción de corpus y sujeto de investigación
2.	Análisis cinematográfico
3.	Relato de vida
4.	Contraste de la información

3.2 Descripción del corpus audiovisual

La selección del corpus comprende toda la filmografía de la cineasta que abarca tres cortometrajes y dos largometrajes: *La Tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), *La Carta* (2014), *Arcángel* (2018), *Nudo Mixteco* (2021) y *Valentina o la serenidad* (2023).

3.2.1 Descripción de los filmes

La tiricia o cómo curar la tristeza (2012), es un filme que retrata la historia de Alicia, una madre que se pone tiricienta o enferma del alma, al sentir miedo de que su pequeña hija viva los mismos abusos que sufrió ella de pequeña. En el filme se muestra que es un problema que las mujeres de la familia han ido cargando, pues no solo Alicia sufrió abuso por parte de su hermano, sino que también su madre Justa sufrió abuso por parte de su tío y Justa menciona que la que le pegó la tiricia fue su madre Ita. Con el fin de romper este ciclo de violencia y curar a Alicia, las tres mujeres realizan un ritual lleno de música y flores para sanar su alma y no pasar su enfermedad a la siguiente generación.

Figura 3

Alicia y su hija en el ritual de la tiricia



Nota. Tomado de *La Tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma], por Ángeles Cruz, Página web de Ángeles (angelescruz.com).

En *La carta* (2014), Lupe una joven mixteca, regresa a su pueblo, hace una primera parada en casa de sus padres, los cuales la rechazan al advertir que Lupe “no se ha curado” y la corren de su hogar,

después Lupe va a casa de Rosalía, ahí hablan de la carta. Esa carta la entregó Lupe a Rosalía declarándole su amor, antes de partir del pueblo. Es así que Lupe y Rosalía aceptan que se aman. Sin embargo, el miedo al qué dirán, parece frenar a Rosalía, que parece no estar segura de fugarse con Lupe.

Figura 4

Lupe y Rosalía en la cama



Nota. Tomado de *La carta* [Fotograma], por Ángeles Cruz, 2014, Página web de Ángeles (angelescruz.com).

Arcángel (2018), cuenta la vida de un hombre que se desplaza de su pueblo a la ciudad en busca de un lugar de acogida para una anciana de nombre Patrocinia. Sin embargo, la búsqueda se complica ya que primeramente Arcángel está perdiendo la vista, no tiene la documentación de Patrocinia, ni dinero para prolongar la búsqueda en la ciudad.

Figura 5

Arcángel y Patrocinia en la ciudad



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma], por Ángeles Cruz, 2018, Página web de Ángeles (angelescruz.com).

Nudo mixteco (2021), es el primer largometraje escrito y dirigido por la cineasta, en el filme se observa un encuentro de tres historias que se desarrollan durante las fiestas patronales de la comunidad de San Mateo. En la primer historia, María regresa a casa porque su madre ha fallecido, en el velorio su padre la corre porque ella es lesbiana, ella corre a buscar a su amor de la infancia y le hace una propuesta. En la segunda historia, Esteban un hombre que migró y estuvo ausente por tres años, a su regreso, descubre que su esposa ya vive con otro hombre, lo que los lleva a un juicio comunitario, por último, la tercer historia, cuenta la vida de Toña que tiene que enfrentar a su familia, para terminar con el abuso que cometen contra su hija.

Figura 6

Plano abierto del filme Nudo Mixteco



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma], por Ángeles Cruz, 2021, página web de Ángeles (www.angelescruz.com)

En *Valentina o la serenidad* (2023), el filme más reciente de la cineasta, se conoce la historia de Valentina, una niña que repentinamente vive el fallecimiento de su padre. Sin embargo, Valentina no entiende lo que es la muerte y poco a poco tiene que ir afrontando que perdió a su padre y no lo volverá a ver. En este duelo Valentina lo busca en la ropa de su padre, en la hierba y sobre todo en el río.

Figura 7

Danae Ahuja y Ángeles Cruz en la grabación de Valentina o la serenidad



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotografía], por Ángeles Cruz, 2022, Página web de Ángeles (angelescruz.com).

Dentro de la filmografía de la cineasta Ángeles Cruz se encuentra una recurrencia de temas, por ejemplo, en *Nudo Mixteco* y *La tiricia o cómo curar la tristeza* se habla de una violencia de género puesto que los filmes retratan el abuso y maltrato a las mujeres mixtecas. Por otra parte, en *La carta* y de igual manera en *Nudo mixteco*, se habla de la sexualidad de las mujeres mixtecas, involucrando el lesbianismo. En *Arcángel* se habla de migración y en *Valentina o la serenidad* se habla de las infancias mixtecas y su acercamiento con la muerte, asuntos que colocan a los filmes en la catalogación denominada como cine mixteco:

que ofrece imágenes émicas, es decir, pensadas y producidas desde las comunidades y con la mirada de los propios mixtecos, imágenes que forman un paisaje que se vincula directamente con las expectativas del tiempo por venir de la cultura Ñuu Savi porque cuestiona los sistemas de creencias ancestrales e intenta modificarlos, además de que estos cineastas trabajan por mantener los rasgos culturales de su identidad étnica. (Bautista, 2022, p.155)

3.2.2 Género cinematográfico

De acuerdo con Rick Altman (2000), el género cinematográfico es un concepto de múltiples significados: un esquema básico que programa la producción industrial, la estructura formal de los filmes, una etiqueta funcional para las decisiones de exhibidores y distribuidores, y por último, como posición espectadorial del público (p. 35).

Tal como advierte Romaguera (1999), la división de géneros es variada y cambia dependiendo de cada autor, además, el autor menciona que autores como Gubern, clasifica los films por narrativos o anarrativos, mientras que Hueso Montón por una característica temática estética y los divide por: bélico ciencia ficción, comedia, histórico, musical, policiaco, terrorífico y Western. Sin embargo, Romaguera (1999), reitera que para Henri Agel y Geneviève Agel, existen tres categorías: series de films, géneros

híbridos y géneros mayores. Este último contendría: la epopeya; el western; la tragedia, el drama y el melodrama; la comedia; el burlesco o cómico; el poema o lírico; el documental y el cuento (pp. 45- 47).

Sin embargo, para la presente investigación, con la tarea de conocer la catalogación de cortometrajes o largometrajes y de género de los filmes se realizó una revisión en el Sistema de Información Cultural (SIC) del gobierno de México, así como en la página Filmaffinity.

De acuerdo con estas fuentes los filmes quedan clasificados de esta manera: *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), es un cortometraje de 12 minutos de género drama. *La carta* (2014), es un cortometraje de 17:30 minutos de género drama. *Arcángel* (2018), es un cortometraje de 18:28 minutos de género drama. *Nudo Mixteco* (2021), es un largometraje/feature de 91 minutos de género drama y *Valentina o la serenidad* (2023), está etiquetada como un largometraje de 85 minutos de género dramático.

Teniendo en cuenta esto, se considera la clasificación propuesta por el apoclam en base de Romaguera (1999) y Gonzales, J.F. (2002) que muestra la siguiente división: comedia, drama, bélico, western, musical, documental, terror, ciencia ficción, thriller- negro y épico. Sobre el drama menciona las siguientes características: filosofía de vida más allá del entretenimiento, generar opinión pública en el espectador y gran influencia en el mundo psíquico del público, nutrido de algunos elementos propios de la tragedia griega, temática triste, representa a las víctimas del infortunio la maldad y el dolor humano.

Siguiendo estas características, se tiene presente que los filmes de Cruz, buscan generar una opinión y mover la conciencia del espectador, además, que más allá de entretener, pretenden mostrar una realidad que viven mujeres y niñas de la mixteca oaxaqueña.

3.3 La sujeto de investigación

María de los Ángeles Cruz Murillo es una cineasta, guionista y actriz mexicana, originaria de la mixteca oaxaqueña, de la comunidad de Villa Guadalupe Victoria. Como se mencionó en el capítulo dos,

del apartado de pueblos originarios de la presente investigación, Cruz se autodenomina como mujer ñuu savi. La cineasta habla sobre la importancia de la autodenominación indígena como realizadora “no basta con nacer en una comunidad indígena o hablar una lengua indígena para que tu visión o tu trabajo tenga ese lugar sino también es bueno auto determinarse y decir yo soy de esta comunidad, yo quiero hablar de mi realidad y quiero hablar desde donde soy, donde me construyo y deconstruyo” (Canal FICM, 2019, 2hr1m17s).

3.3.1 Trayectoria profesional

De acuerdo con su página web: angelescruz.com, la cineasta tiene una trayectoria como actriz, directora y guionista. Cruz es egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA de la Ciudad de México. Por su trabajo actoral, fue nominada al Escarabajo de Oro como Mejor Actriz por la Academia de Cine Sueco por su papel en *La hija del puma* de Ulf Hulberg de 1994, en el 2000 al Ariel como mejor coactuación femenina por la película *Rito Terminal* de Óscar Urrutia. En 2017 ganó el Colón de Plata por su papel en *Tamara y la Catarina* de Lucía Carreras, y en el 2018 fue nominada al Ariel por mejor actuación femenina.

Además ha participado en otros filmes como *La Hija del Puma*, de Åsa Faringer y Ulf Hultberg, 1994, *La otra conquista*, de Salvador Carrasco, 1998, *Rito terminal*, de Óscar Urrutia Lazo, 2000, *Aro Tolbukhin*, de Agustín Villaronga, 2002, *El violín*, de Francisco Vargas, 2005, *Espiral*, de José Pérez Solano, 2008, *Marcelino, pan y vino*, de José Luis Gutiérrez, 2010, *Cenizas Eternas*, de Margarita Cadenas, 2011, *La niña*, de David Riker, 2012, *Tamara y la catarina*, de Lucía Carreras, 2016, *Tiempo de Lluvia* de Itandehui Jansen, 2018, *Dos Fridas*, de Ishtar Yasin Gutiérrez, 2018, *La Ira o el Seol*, de Juan Mora, 2018, *Traición*, de Ignacio Ortiz, 2018.

Además de obras de teatro como Palabras, Fortunas de Andrómeda y Perseo, Murmullos, Estaba yo en casa y esperaba que lloviera, La Tiricia. Así como en televisión, en programas como Aquí en la Tierra, El Chapo, Capadocia, La malinche y Lo que llamamos las mujeres.

Por otra parte, su camino como guionista y directora empezó en el año 2012, al producir el cortometraje *La Tiricia o cómo curar la tristeza*. De igual manera, en el 2013 escribió y dirigió su segundo cortometraje, *La carta*. Más tarde en el 2018, escribió y dirigió el cortometraje *Arcángel*. En 2021 produjo su ópera prima *Nudo mixteco*, y en el 2023 se estrenó su segundo largometraje *Valentina o La Serenidad*.

3.3.2 Contexto ¿Qué influenció a Angeles Cruz?

En una entrevista realizada a la cineasta por el TAP, Cruz menciona que en su infancia presenció a sus padres hacer obras de teatro y que inconscientemente sus padres determinaron su profesión. Además reitera que ella era una niña muy tímida y callada, y que por esta situación, ella decide estudiar teatro, ya que cree que es lo único que le hará vencer esa timidez (Canal 11, 2022, 2m23s).

Respecto a las temáticas que la cineasta abarca en su filmografía, Cruz menciona que las problemáticas que ella presenciaba en su comunidad, le han hecho querer hablar de estos temas en sus filmes. En el Festival Internacional de Cine de Morelia, menciona: “creo que también tenemos una obligación en nuestras comunidades de ser críticos y autocríticos del machismo y de las terribles cosas que tenemos dentro y esa es una de las cosas que a mí no me dejaba dormir” (Canal FICM, 2019, 1hr56m37s). Esta preocupación por parte la cineasta, se puede presenciar sobre todo en *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), donde se retrata el abuso hacia las mujeres de una familia, de forma intergeneracional, Cruz reitera que esta historia fue inspirada cuando ella se enteró que alguien muy cercana a ella había sido violentada y abusada.

Por otra parte, Ángeles es una activista y vocera de su comunidad, que levanta la voz por los derechos de los habitantes de San Miguel el Grande. Tal es el ejemplo de lo que sucedió en el reciente evento de la guelaguetza oaxaqueña, edición número 92, que ocurrió el 22 de julio de 2024. En dicho evento, la cineasta se manifestó, portando una playera que tenía escrito: “Soy Ángeles Cruz, directora de cine, de San Miguel El Grande Tlaxiaco, ayuda” mientras levantaba el puño y gritaba la consigna: ¡Justicia!, ¡Justicia!. La manifestación de Cruz tuvo lugar debido a la reciente ola de violencia en San Miguel el Grande por un conflicto agrario que ha permanecido latente desde 1942.

La presencia de Ángeles en redes sociales

A través de sus redes sociales la cineasta habla activamente de cuestiones sociales y políticas, sobre todo respecto a su comunidad y a los pueblos originarios. A través de instagram hizo del conocimiento a toda la sociedad civil, de los ataques a su comunidad, y exigía al gobernador Salomón Jara que hiciera su trabajo o que desistiera de su cargo si no podía con este.

En las figuras 8 y 9 se muestra cómo Cruz sube contenido activista a sus redes sociales. La figura 8, es un video de Ángeles que subió a instagram dirigiéndose al gobernador. En la figura 9 es una imagen que compartió a través de facebook, sobre la lona que llevó al evento de la guelaguetza y que le fue arrebatada.

Figura 8

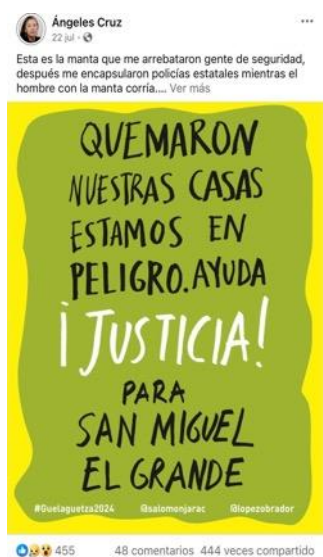
Live de Ángeles en instagram



Nota. Tomado de *Live de Ángeles* [Captura de pantalla], por Ángeles Cruz, 2021, instagram de Ángeles (www.instagram.com/angelescruzactriz)

Figura 9

Publicación del activismo de Ángeles en facebook



Nota. Tomado de *publicación de Ángeles* [Captura de pantalla], por Ángeles Cruz, 2024, facebook de Ángeles (<https://www.facebook.com/AngelesCruzMexico>)

3.4 Diseño metodológico

La presente investigación tiene como objeto de estudio la autorrepresentación de la mujer mixteca a través de la narrativa y la estética, en los filmes de Ángeles Cruz. Por esta razón, la metodología consta de tres momentos.

1. Análisis fílmico de la forma
2. Construcción de un relato de vida a través de una entrevista
3. Contraste de todos los datos

En un primer momento se realiza un análisis estructuralista a partir de Cassetti y Di Chio (1991), los cuales mencionan que el análisis se refiere a una serie de acciones llevadas a cabo en relación a un objeto específico, el análisis consta de dos etapas que implican su descomposición y posterior recomposición de manera progresiva. El propósito de este proceso es lograr una comprensión más profunda de los componentes, la estructura, los movimientos, la dinámica y otros aspectos relevantes del objeto (p. 17).

Primeramente se estudia la dimensión narrativa a partir de lo expuesto por Casetti y Di Chio (1991), después la dimensión estética desde el lenguaje cinematográfico en base a Marcel Martin, posteriormente con base en el constructo teórico-conceptual y contextual se analiza cómo estos elementos narrativos y estéticos se cruzan para establecer algo en el discurso audiovisual.

Después, se realiza una entrevista de carácter cualitativo y que enfatiza en aspectos fenomenológicos, el método de investigación propuesto es un relato de vida o narrativa. El objetivo de la entrevista y el relato de vida es que sirva como una segunda lectura y de manera complementaria al análisis fílmico. Lo que interesa es conocer los significados de sus vivencias como mujer mixteca y lesbiana.

3.4.1 Análisis estético y narrativo

3.4.1.1 Análisis filmico de la forma Casetti y Di Chio

Para Casetti y Di Chio el análisis(1991), es un conjunto de acciones dirigidas sobre un objeto específico con el fin de identificar los principios que rigen su construcción y funcionamiento (p. 17). En este sentido, el análisis tiene dos fases: la descripción y la interpretación.

La descripción se trata de un asunto objetivo y minucioso, en el que pasan a revisarse los elementos uno por uno detalladamente, el trabajo del analista es más bien neutro, como mencionan los autores “de hecho, la descripción adopta como guía no tanto el observador como a lo observado” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 23).

Por otra parte, la interpretación trata de captar el sentido del texto, a diferencia de la descripción, aquí el analista interactúa con el texto, lo escucha y dialoga. No se limita a revisar y explicar los elementos, sino que reconstruye a manera personal pero sin alejarse de la naturaleza del texto (p. 23).

Sin embargo, aunque a primera vista pareciera que el asunto de descripción tiene que ser sumamente objetivo, es cierto que quien describe es el analista y en ese sentido, ya hay una subjetividad, un punto de vista, de igual manera la interpretación aunque pareciera un asunto muy subjetivo, siempre tiene que guiarse por la naturaleza del propio texto. Siempre hay una relación entre ambos procesos, en palabras de los autores:

El análisis se revela estrechamente relacionado tanto con la descripción como con la interpretación: cada una de sus fases tiene que ver con los dos procedimientos, aunque sea en medida y modos distintos. La idea resultante es que debemos enfrentarnos tanto con una

operación descriptiva ya orientada hacia la interpretación; como con una actividad interpretativa basada en la descripción. (Casetti y Di Chio, 1991, p. 24)

Las etapas cruciales del proceso de análisis son las siguientes:

1. Segmentar
2. Estratificar
3. Enumerar y ordenar
4. Recomponer y modelizar

Para el proceso de segmentación que se trata de dividir al objeto en sus distintas partes, se realiza un *découpage*, que no es nada menos que un instrumento de fragmentación que divide en pedazos más pequeños el filme (Aumont, 2013, p. 46). En palabras de Aumont (2013), “es un recorrido intelectual y estético que participa de la relación del filme con su texto tutor y que acomete lo que es casi imposible: dar al escrito una cualidad cinematográfica” (p. 47). Esta investigación selecciona ciertas secuencias de los largometrajes y sirviéndose de este instrumento de *découpage*, subdivide los filmes en distintas partes que a criterio de esta investigación son objeto de interés.

En la estratificación, se realiza la indagación transversal de las partes individuales. Es decir, se identifican las capas de cada segmento, en este caso serían las utilizadas en la tabla: puesta en escena, sonido, diálogos etc que son transversales en las escenas. Después se ordena lo encontrado, se jerarquiza a modo de resumen, pues con ello se identifican las diferencias y similitudes en cuanto estructura y funcionamiento (p. 35).

Por último, se recompone y modeliza, se brinda una forma de leer el texto en toda su unidad. A este paso Casetti y Di Chio (1991) mencionan que “es el que nos conduce a una representación capaz no sólo de sintetizar el fenómeno investigado, sino también de explicarlo” (p. 52).

3.4.1.2 Selección de secuencias

A partir del visionado de las películas, se han seleccionado las escenas más relevantes por sus elementos de identidad y autorrepresentación. Es decir, donde más se visibiliza la identidad de mujer mixteca y lesbiana que autorrepresenta Ángeles Cruz, considerando que se trata de los aspectos sociales, culturales, feministas y lésbicos, de los que se habló más ampliamente en el apartado de marco teórico. La selección de escenas permite la agrupación de unidades dramáticas como secuencias, a partir de las cuales se analizan los filmes.

La selección de secuencias del análisis se guía con base en la pregunta central de la presente investigación: ¿Cómo es la autorrepresentación de Ángeles Cruz sobre su identidad de mujer, mixteca y lesbiana en sus filmes a través de los elementos estéticos y narrativos en el discurso audiovisual?. De modo que teniendo en cuenta lo desarrollado en el apartado 3.3: la sujeto de investigación, como parte del conocimiento que se tiene de Ángeles Cruz que resulta clave sobre lo que ella representa, y el marco teórico sobre los conceptos de género, etnia, los mixtecos y lesbianismo, es a raíz de esta pregunta central y sobre estos conceptos que se seleccionan las secuencias en que Cruz autorrepresenta estos aspectos.

Además, es importante señalar que debido a la naturaleza del corpus visual, que contiene tres cortometrajes: *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), *La carta* (2014) y *Arcángel* (2018); y dos largometrajes: *Nudo Mixteco* (2021), y *Valentina o la serenidad* (2023), se hará selección de escenas únicamente de los largometrajes, por otro lado, los cortometrajes serán considerados en su totalidad debido a su corto número de escenas y de tiempo.

Tomando en cuenta las temáticas y longitud de los filmes, se selecciona un largometraje y un cortometraje en conjunto, el análisis se divide de la siguiente forma: se propone estudiar primero los

filmes *La Carta* (2014) y *Nudo mixteco* (2021), debido a que ambos hablan de la sexualidad de la mujer mixteca y lesbiana, después se estudiarán los filmes *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012) y *Valentina y la serenidad* (2023), ya que ambos filmes incluyen a las infancias y los espacios retratados son similares, por ultimo, se estudiará el filme de *Arcángel* (2018) que es el más distinto en cuanto a tema.

Considerando esto, y siguiendo a Casetti y Di Chio (1991), el análisis de los dos largometrajes recreará un seguimiento de *tipo transversal*, ya que se recorrerá la película sin asociar de manera estricta la sucesión de las imágenes (p. 45). Además el número de escenas estará establecido por el criterio de *saturación teórica*, de modo que en el momento en que se tengan las principales escenas que muestran los recursos narrativos y estéticos de la identidad de la mujer mixteca que autorrepresenta Cruz la búsqueda cesará.

El criterio de saturación teórica se basa en dar por terminada la recolección de datos cuando la información obtenida no agrega nada nuevo a la investigación y/o se vuelve repetitiva (Arias y Giraldo, 2011).

Más adelante en el apartado de diseño de instrumentos, se muestra la tabla de análisis que se utilizará como primera descripción e interpretación de los elementos de imagen y sonido de las secuencias seleccionadas para cada filme, así como las características de autorrepresentación de Cruz sobre la identidad de la mujer mixteca y lesbiana tales como: el lenguaje, la migración, la muerte, la organización comunitaria, el género, la sexualidad etc. En este apartado se describe de manera más detallada las características de análisis que contiene la tabla y el porqué se están considerando y en el apartado de Anexos se muestran las tablas de análisis o *découpage* ya propiamente aplicadas a al corpus visual de esta investigación.

La búsqueda de los criterios de identidad y representación

Para abordar los criterios de identidad y representación que son la cuestión principal de esta investigación, y para la selección de secuencias, respecto a la identidad, se toman en cuenta las características culturales, sociales e individuales de la cineasta alrededor de su género y etnia, mientras que para la autorrepresentación, se toma en cuenta cómo autorrepresenta Cruz su identidad a través del lenguaje cinematográfico y de los elementos estéticos y narrativos.

Por ejemplo, para la identidad se toman las características de lengua, migración, organización comunitaria, los rituales, y la muerte. Asimismo, para los asuntos de mujer, se toma en cuenta, la lesbiandad, violencia de género y las relaciones sexo- afectivas.

Por otro lado, para la autorrepresentación, se toman las características del lenguaje cinematográfico, los elementos narrativos y estéticos.

En síntesis, se identifica en qué secuencias se encuentran las temáticas de género, de etnia, las temáticas recurrentes que la cineasta representa y qué relación hay con su persona y la de su comunidad. En qué escenas se encuentran las acciones y diálogos que son propios de la cultura mixteca, en qué escenas destaca el uso de decorados propios de la cultura mixteca, la vestimenta, la lengua, los paisajes, los objetos. En qué escenas destaca el asunto de violencia de género y de relaciones sexo afectivas lésbicas, en qué escenas destacan las relaciones lésbicas, en que escenas destaca la violencia de género.

Cómo son las acciones, qué diálogos hay, cómo es la música, qué dice, qué encuadres hay, cuales son los movimientos de cámara, cuál es el decorado de la puesta en escena, qué tipo de narración hay, como son los personajes, qué relevancia tienen en la narración, cómo autorrepresentan a Ángeles Cruz.

¿Qué condiciones del género y qué condiciones de etnia?

3.4.1.3 Descripción de elementos estéticos y narrativos

Los elementos narrativos y estéticos que a continuación se describen no son elecciones arbitrarias, sino que responden a mostrar de manera más clara y reflejar la construcción de la autorrepresentación de Cruz en su identidad de mujer mixteca y lesbiana.

3.4.1.3.1 La exploración narrativa

Dado que los filmes de Ángeles Cruz son narrativos, es decir, cuentan una historia, es importante precisar que, como señalan Aumont y Marie (2002), la narratividad es un elemento extra-cinematográfico. Esto significa que lo narrativo no es exclusivo del cine, sino que también está presente en otras formas de expresión, como el teatro o una conversación. De hecho, “los sistemas de narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición” (p. 96). Esta perspectiva permite el estudio de la narración desde diversas disciplinas. No obstante, respecto a la relación entre narración y cine, existen modelos y tratamientos específicos, que confieren a la narración cinematográfica un sentido particular (Aumont y Marie, 2002, pp. 96-97).

Aumont y Marie señalan que el análisis de lo narrativo puede perseguir distintos objetivos. En este caso, la presente investigación busca comprender el funcionamiento social de la institución cinematográfica, por lo que se enfoca en el análisis de la representación social. Como afirman los autores, “se trata de un objetivo con dimensiones casi antropológicas en el que el cine está concebido como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma” (p. 98).

Relato o texto narrativo

El relato o texto narrativo, se refiere al enunciado que comprende desde imágenes, palabras, música, escritos. Es un enunciado que se presenta como discurso ya que supone un enunciador y un lector-espectador, y está compuesto de diversos elementos, como la legibilidad del filme, una coherencia

interna, orden y ritmo (Aumont y Marie, 2002, pp. 106- 107). ¿Cómo es la construcción del texto narrativo de Ángeles Cruz? La importancia de analizar el texto narrativo recae en reconocer que la autorrepresentación de Cruz ocurre en el conjunto de elementos narrativos que estructuran sus filmes, permitiéndole transmitir su identidad y su visión del mundo.

Narración

Por otro lado, la narración tiene un significado ambivalente, por una parte indica la acción, y por otra parte, el objeto constituido. Se trata de una secuencia de eventos interconectados, en la que ocurren acciones protagonizadas por personajes dentro de contextos determinados. Esta descripción de narración engloba tres puntos relevantes de la misma, los existentes: le sucede a alguien, los acontecimientos: sucede algo , y las transformaciones: el suceso cambia poco a poco (Casetti y Di Chio, 1991, p. 172).

La instancia narrativa

De acuerdo con Aumont y Marie (2002), existen tres tipos de instancia narrativa: la instancia narrativa que está en un lugar abstracto, donde se toman las decisiones para la conducción del relato (género, producción, presupuesto etc), la instancia narrativa real, que es la que está fuera de cuadro, y es localizable solo en su función organizadora, a veces se rompe a veces para recordar al espectador que lo que se está viendo es un relato, y por último, la instancia ficticia que se refiere a un personaje narrador dentro del relato y que es la que se considerará para el presente análisis (pp. 111- 112).

Diégesis

Retomando a Aumont y Marie (2002), “la diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad” (p. 114). En este sentido, es de interés conocer los mundos contruidos en los filmes de Cruz, qué elementos diegéticos y extradiegéticos existen. ¿Qué tanto destaca lo mixteco como el centro de sus mundos? Por otra parte, “el

universo diegético comprende la serie de acciones, su marco geográfico, histórico y social, y el ambiente de sentimientos y motivaciones que la produce” (p. 114).

Retomando a Casetti y Di Chio (1991), el análisis debe remitirse a un mismo nivel sobre sus tres componentes. En la figura 10 se muestra la tabla que los autores proponen sobre la dimensión narrativa y sus niveles. La presente investigación se enfocará en el nivel formal, y considerará a los personajes como rol, la acción en su función, así como la transformación y su proceso.

Figura 10

Tabla sobre los niveles de la dimensión narrativa

	<i>personaje</i>	<i>acción</i>	<i>transformación</i>
<i>Nivel fenomen.</i>	Persona	Comportamiento	Cambio
<i>Nivel formal</i>	Rol	Función	Proceso
<i>Nivel abstracto</i>	Actante	Acto	Variación estructural

Nota. Tomado de *Cómo analizar un film* (p. 208), por Casetti y Di Chio, 1991

Para el análisis de los personajes, Casetti y Di Chio (1991), clasifican en dos categorías a los existentes: personajes y ambientes, para estos hay algunos criterios de distinción a considerar, el primero es el criterio anagráfico en el que los personajes a diferencia de los ambientes, tienen una identidad definida y clara, el segundo es el criterio de relevancia, el cual indica que los personajes tendrán más peso en la historia debido a sus acciones, aunque recalcan que un existente podría definirse como ambiente a falta de un nombre o identidad clara, pero será un personaje si su carga narrativa es fuerte (p. 174).

Simbolismo

De acuerdo con Marcel Martin (2002), el símbolo permite que una imagen tenga un segundo significado, más allá de lo que se ve de forma directa. Es decir, hay un contenido aparente (lo que se muestra) y un contenido latente (lo que sugiere o lo que se puede interpretar).

El símbolo se basa en sugerir: no explica todo de forma explícita, sino que invita a reflexionar. El espectador puede descubrir ese sentido oculto a partir de su imaginación, sensibilidad o cultura.

El uso del símbolo en cine puede hacerse de dos maneras:

1. Por semejanza entre imágenes (como una metáfora visual).
2. Por construcción simbólica: cuando un objeto, gesto o situación adquiere un significado más profundo dentro de la narrativa (esto puede entenderse como un símbolo propiamente dicho).

Además, el símbolo le da una dimensión expresiva adicional a lo que vemos en pantalla. Es decir, una imagen puede representar algo más universal o abstracto (como el amor, la pérdida, el arraigo, la libertad, etc.) sin que eso se diga directamente (pp. 101- 102).

Encuadre

En el análisis cinematográfico, el encuadre constituye una herramienta primordial para comprender la participación creativa de la cámara en la construcción de sentido. Marcel Martin señala que el encuadre es una “composición del contenido de la imagen” donde el realizador selecciona y organiza fragmentos significativos de la realidad, configurando así un campo visual que va más allá de la mera reproducción del entorno filmado (Martin, 2002, p. 41). Este acto de encuadrar no solo define lo que se ve, sino también lo que se excluye, operando como una forma de elipsis visual. Además, el encuadre puede adquirir connotaciones simbólicas cuando altera el punto de vista natural del espectador o privilegia elementos particulares, por ejemplo, un encuadre inclinado para transmitir inquietud o un detalle simbólico que revela aspectos dramáticos o emocionales de un personaje (Martin, 2002, p. 41-42).

La elipsis

La elipsis, entendida como la omisión deliberada de ciertos fragmentos de la acción o del relato, permite al cineasta sugerir más allá de lo mostrado. Marcel Martin afirma que “el cine es el arte de la elipsis” porque posee un “formidable coeficiente de realidad” que permite aludir en lugar de mostrar directamente, generando una narrativa condensada y sugestiva (Martin, 2002, p. 83). Esta técnica puede clasificarse en elipsis estructurales, motivadas por razones narrativas y dramáticas, y de contenido, determinadas por tabúes sociales o decisiones estilísticas (Martin, 2002, pp. 86-88). Por ejemplo, ocultar una muerte violenta tras una puerta cerrada o sustituir un acto trágico por una reacción facial en primer plano, refuerza la carga simbólica y emocional de la escena.

3.4.1.3.2 La exploración estética

La imagen en el cine es una mirada subjetiva, la del realizador. Por tanto, el cine brinda una imagen artística de la realidad. El realizador pretende hacer sentir al espectador sensorialmente e intelectualmente. El cine como arte tiene una gran capacidad de densificación de lo real (Martin, pp. 29-31)

La estética es una de las ramas de la filosofía. Sin embargo, cuando se refiere a la estética del cine, debido a su objeto de estudio, la estética se convierte en un terreno particularmente propicio para las inmediateces interdisciplinarias, de modo que existen diversas aproximaciones. Sin embargo, a grandes rasgos y lo que se comparte en todas estas aproximaciones, es que la estética del cine refiere a toda reflexión filosófica sobre la naturaleza del cine, ya sea por parte de los espectadores, de los cineastas, de los productores o de los analistas del cine (Zavala, 2016, pp. 87- 88).

Según Aumont y Marie (2002), la estética del cine se relaciona con los procesos de significación, es decir, con los aspectos artísticos. Se trata del estudio del cine como una forma de arte y de aquellas

películas que, de manera implícita, incorporan lo bello, lo que implica una apreciación tanto por parte del espectador como del analista (p.15).

En este sentido, la exploración estética aquí propuesta refiere a los elementos del lenguaje cinematográfico que funcionan para comunicar algo y en el sentido artístico la fruición que evocan los filmes de la cineasta. De modo que, se analiza el lenguaje cinematográfico desde los niveles de la representación que reiteran Casetti y Di Chio (1991).

Los niveles de la representación

Como sucede en el nivel narrativo, la representación también es un concepto ambivalente que significa tanto los modos de poner algo en pantalla, como el producto de estos modos en sí. Existen tres niveles que se articulan en la representación fílmica: el nivel de la puesta en escena; de los contenidos, el nivel de la puesta en cuadro; la modalidad y el nivel de la puesta en serie; los nexos (Casetti y Di Chio, 1991, p. 121).

Estos tres niveles funcionan entre sí para presentar un mundo con dos parámetros fundamentales: el espacio y el tiempo. En el espacio existen tres categorías organizativas, la dimensión in- off, la dimensión estática- dinámica y la dimensión orgánica-inorgánica. Por otra parte, el tiempo se organiza en orden, duración y frecuencia (Casetti y Di Chio, 1991, p. 164).

El análisis de la presente investigación tomará en cuenta principalmente los elementos de la puesta en escena y la puesta en cuadro, que se articulan en el espacio y el tiempo.

En la puesta en escena se encuentran los objetos, sujetos, paisajes, palabras, situaciones, entre otros que dan cuenta del mundo representado en la pantalla. La puesta en escena se divide en las categorías de informantes, indicios, motivos y temas (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 127 - 130).

Por otra parte, en la puesta en cuadro, se encuentran algunos elementos como la elección del punto de vista, la selección de lo contenido dentro y fuera de los bordes, movimientos y recorridos de la cámara en el espacio, la angulación de los planos y la duración de los encuadres (pp. 133- 134).

De forma más detallada, se estudiará la composición cinematográfica, el encuadre será uno de los elementos más considerados para el análisis. De acuerdo a Casseti y Di Chio (1991), los modos de filmación dan cuenta desde qué punto se verá y se hará mirar el objeto o sujeto filmado, la elección que se tome al respecto no debe verse como inocente, sino como herramienta para enmarcar ciertos significados (p. 87). Estos dos niveles de la representación servirán para el análisis fílmico de la presente investigación, en un primer momento, se hará su descripción, y posteriormente su interpretación.

Puesta en escena

La puesta en escena viene de la dirección teatral, la palabra deriva del francés *mise-en-scène* cuyo significado es poner en escena una acción. Es decir, todo lo que aparece en pantalla por decisión del director o directora (Bordwell y Thompson, 1995, p. 145)

Sin embargo, Marcel Martin (2002), denomina a la puesta en escena como elementos fílmicos no específicos, puesto que su contenido son elementos materiales que pueden pertenecer a distintas disciplinas como el teatro y la pintura, y que no son solamente propios del cine.

En este caso, los elementos de la puesta en escena a considerar son el vestuario, los decorados y los atrezzo o props. La elección de estos elementos se justifica en la medida en que permiten la autorrepresentación de la identidad y cultura de la cineasta, lo que se refleja en la vestimenta, los paisajes y los objetos.

Códigos sonoros

Tal como mencionan Casetti y Di Chio la dimensión sonora contiene códigos que pueden ser estudiados más allá del cine. Sin embargo, existen elementos que caracterizan lo sonoro dentro del lenguaje cinematográfico. En la Tabla 1 se muestran las distintas categorías del sonido cinematográfico.

Tabla 1

Las categorías de los sonidos cinematográficos

Tipo de sonido	Definición
Sonido diegético	Su fuente está dentro de la historia y los personajes pueden oírlo.
On-screen (en pantalla)	Se ve la fuente del sonido en la imagen.
Off-screen (fuera de pantalla)	La fuente del sonido está en la historia, pero no se muestra en la imagen.
Interior	Sonido dentro de la mente de un personaje.
Exterior	Sonido físico que ocurre en la historia.
Sonido no diegético (fuera del mundo de la historia)	No pertenece a la historia, los personajes no lo oyen.
Sonido "over" (fuera del espacio físico de la trama)	Incluye el sonido no diegético y el sonido diegético interior.

Nota. Tabla realizada por la autora a partir de Casetti y Di Chio, 1991

Teniendo esto en cuenta, existen tres tipos de componentes sonoros: voz, ruido y sonido musical. (Casetti y Di Chio, 1991, p. 100). En este sentido, las voces son importantes en el análisis de la autorrepresentación de Ángeles, la lengua mixteca, quienes la hablan, qué dicen, está subtitulada o no. Por otro lado, la música es de interés narrativamente y estéticamente, qué emociones está enfatizando o es usada como contrapunto, qué dice la letra, qué género es o de dónde es esa música, cómo es usada para representar la identidad mixteca.

3.4.1.3.3 El discurso audiovisual (contraste de elementos)

En el discurso las formas lingüísticas se utilizan para crear diferentes maneras de comunicar y representar tanto el mundo real como el imaginario (Calsamiglia y Valls, 2012, p. 15). De modo que en el cine, los elementos formales del lenguaje cinematográfico permiten construir un mundo y un discurso que será recibido por el espectador.

De acuerdo con Lauro Zavala (2010), existen cinco componentes del lenguaje cinematográfico que permiten diferenciar una película de otra, estos son: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración (p. 65). De tal forma, estos componentes trabajan de manera simultánea dentro del discurso audiovisual.

3.4.2 Entrevista cualitativa

Como parte de las técnicas de investigación del presente trabajo se incluye el uso de la entrevista que como se ha mencionado anteriormente enfatiza en procesos de carácter fenomenológico, a través de este diálogo se construye un relato de vida que servirá para conocer mejor los significados de las experiencias de la cineasta.

La entrevista es un proceso estructurado en el que dos personas interactúan: un entrevistado que proporciona información y un entrevistador que la recibe, generando entre ambos un intercambio simbólico que retroalimenta el proceso (Vela, 2001, p. 65). Por otra parte, Álvarez Gayou (2003), la define como un diálogo con una estructura y un objetivo claro y que en el contexto de la investigación cualitativa, la entrevista tiene como fin conocer la visión del entrevistado sobre el mundo y explorar a fondo los significados de sus vivencias (p. 109).

En la antropología, que históricamente se ha enfocado en registrar la perspectiva de los individuos, la entrevista cualitativa se asocia con el análisis de la cultura, ya sea de comunidades particulares o de grupos sociales más amplios (Vela, 2001, p. 66).

La entrevista cualitativa proporciona una lectura de lo social a través de la reconstrucción del lenguaje, en el cual los entrevistados expresan los pensamientos, los deseos y el mismo inconsciente; es, por tanto, una técnica invaluable para el conocimiento de los hechos sociales, para el análisis de los procesos de integración cultural y para el estudio de los sucesos presentes en la formación de identidades. (p.67)

Sin embargo, es necesario considerar que la entrevista cualitativa presenta tanto ventajas como restricciones, como reitera Vela (2001), la riqueza de la entrevista radica en que recoge las experiencias, emociones, subjetividades e interpretaciones que cada individuo tiene sobre su vida y la vida social, un fenómeno inherentemente complejo. Sin embargo, sus limitaciones surgen del hecho de que, al ser un proceso singular, no siempre es posible afirmar con certeza que se han descubierto los aspectos clave que permitan obtener un conocimiento que pueda generalizarse (p.67).

Para la presente investigación se propone una entrevista de tipo semi estructurada, es decir, el entrevistador dirige el enfoque en determinados temas, sin embargo, existe apertura en cuanto a la definición del contenido, y permite que el entrevistador vaya moldeando esto. Álvarez Gayou (2003), menciona que las entrevistas semi estructuradas “tienen una secuencia de temas y algunas preguntas sugeridas. Presentan una apertura en cuanto al cambio de tal secuencia y forma de las preguntas, de acuerdo con la situación de los entrevistados” (p. 111).

Por otra parte Álvarez Gayou (2003), menciona que “existen modalidades de la entrevista dependiendo de lo que buscan conocer” (p. 113), para esta investigación se utilizará la modalidad de relato de vida o narrativa

3.4.2.1 Relato de vida

Las narrativas biográficas o relatos de vida corresponden a la historia de una vida contada desde la perspectiva de la propia persona que vivió esa vida (De Garay, 1997, p. 22).

Lindón (1999), menciona que: “uno de los rasgos que identifican a las narrativas o los relatos autobiográficos es, precisamente, su carácter experiencial. Se narran experiencias vividas por el narrador, recordadas, interpretadas, conectadas, en las que hay otros actores, pero siempre son experiencias de quien habla” (p. 298). A través del relato se reconstruye una acción pasada, no es la acción en sí misma, sino una versión que el autor de la acción asigna.

En este proceso es de suma importancia, reconocer que lo que los investigadores obtienen son narrativas. Es decir, fragmentos de vida y experiencias. En ese sentido, entran en juego dos niveles interpretativos: 1. la escucha del investigador desde el sentido común (constructos de primer grado) y 2. la escucha del investigador desde sus interrogantes teóricos (constructos de segundo grado). De manera simultánea ambas interpretaciones se conjugan (Lindón, 1999, p. 298).

Otro asunto a considerar es que el relato justamente tiene una estructura, y esta es construida por el narrador, por tanto, si el investigador fuera guiando la conversación en todo momento, se perdería esta característica del relato. Lo directivo atenta contra la propia narración (Lindón, 1999, p. 298).

Lindón (1999), menciona que: “la estructura narrativa no puede ser impuesta por el investigador, no hay una verdad que tenga que aflorar en la entrevista autobiográfica, sólo habrá experiencias escogidas en la memoria y conectadas entre sí narrativamente” (p. 299).

Por esta razón para la presente investigación, se interfiere en el diálogo de forma muy mínima, al principio de la conversación y para pautar solamente los temas del diálogo, fuera de eso se brinda el espacio y el tiempo para que la entrevistada y narradora Ángeles Cruz pueda construir el relato a su modo.

Otro de los aspectos que Lindón (1999) destaca de las narrativas autobiográficas o relatos de vida, es que existe cierta teatralización, propia del montaje que el mismo narrador va creando, donde se va construyendo a sí mismo, de modo que cualquier ficción que pudiera surgir, no está flotando lejos de su contexto sociocultural, sino que de igual manera está inserta en este porque es algo que podría ocurrir. Por otra parte, existe otro aspecto importante que entra en juego: el de la memoria. La memoria se modifica cada vez que se evoca un recuerdo, así que cada vez que se rememora algo, se modifica y/o olvida algo, pero esto no le resta valor al relato, al contrario, revela los procesos de la construcción social de la realidad pues lo que se recuerda es porque puede ocurrir. Si existe en la memoria, es porque puede existir en la realidad social (pp. 301- 302).

3.4.2.1.1. La entrevista: contexto y condiciones de producción

La entrevista se realizó el 29 de septiembre de 2025, con una duración aproximada de 46 minutos, en modalidad virtual a través de la plataforma Google Meet. El contacto con Ángeles Cruz se estableció mediante correo electrónico, al cual respondió accediendo a participar en la investigación.

La entrevista se concibió como un relato de vida de tipo semiestructurado, organizado a partir de ejes temáticos de interés para este trabajo, tales como la identidad mixteca, la identidad lesbiana, su visión del mundo y su concepción del cine. Dichos ejes orientaron la conversación sin restringir la posibilidad de una narración libre por parte de la entrevistada (véase el diseño en el apartado 3.4.3.2 *Diseño de la entrevista para obtener el relato de vida*).

La entrevista no se usa como fuente biográfica exhaustiva, sino más bien como un insumo interpretativo que dialoga con el análisis fílmico, permitiendo comprender desde la voz de la sujeto de investigación las tensiones entre cine identidad y representación.

La entrevista fue grabada y posteriormente transcrita (véase anexo 3) para su análisis. De este material se seleccionaron fragmentos pertinentes que dialogan con el análisis fílmico. Las capturas de pantalla de la entrevista se encuentran en el Anexo 4.

3.4.3 Diseño de instrumentos

El *découpage*

Según Aumont y Marie (2002), el *découpage* implica dos enfoques. El primero se refiere a la operación que tiene lugar al finalizar el guión y comenzar la puesta en escena, derivada de la división técnica del trabajo en la industria cinematográfica. El segundo se centra en la descripción del filme en su estado final. Para Aumont, este segundo tipo de *découpage* es una herramienta fundamental en el análisis de una película, y lo que se considera en el *découpage* depende del aspecto o aspectos que el analista desee estudiar. De modo que no existe un modelo ya establecido, sino que es el analista quien lo propone (pp. 56-58).

Aumont y Marie (2002), mencionan que el *découpage* puede ser aplicable a planos y a secuencias. En el caso de esta investigación el instrumento de análisis se divide por secuencias, es decir, por “unidades narrativas y espacio temporales” (Aumont y Marie, 2002, p.56).

3.4.3.1 Tabla de análisis de las películas

El instrumento de análisis de las películas es una tabla elaborada a partir de la propuesta metodológica de Casetti y Di Chio (1991).

El diseño de la tabla de análisis que comprende varias secciones se aprecia en la Tabla 2. En el encabezado hay dos filas, cada una responde al filme y al año. En la parte de abajo, de izquierda a derecha hay seis columnas que corresponden a las características de cada secuencia como secuencia; donde se nombra cada secuencia para identificarla en el análisis, escenas; para nombrar cada escena a considerar, duración; corresponde a la duración de cada escena, imagen; se considera cuestiones de fotografía como el tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre y por último las acciones de los personajes de esa escena, sonido; señala la diégesis sonora, los silencios, música y ruidos, diálogos; se hace una transcripción de los diálogos con su temporalidad para identificarlos con mayor rapidez en el análisis posterior.

Por otra parte, la columna siete corresponde a la autorrepresentación, donde se toman como características de análisis en base a la pregunta principal de esta investigación dos aspectos centrales: la identidad mixteca y las cuestiones de mujer, género y lesbiandad. En ese sentido, se consideran la lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte como aspectos destacables de la identidad mixteca y la violencia de género y las relaciones sexo- afectivas como parte de la mujer, el género y la lesbiandad.

Tabla 2

Propuesta de diseño de la tabla de análisis

Película:								
Año:								
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Autorrepresentación	
							Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas

3.4.3.2 Diseño de la entrevista para obtener el relato de vida

Ejes temáticos

1. Infancia y comunidad

- Experiencias significativas de crecer en la Mixteca.
- Primeros recuerdos vinculados a identidad, pertenencia, familia, comunidad.

2. Identidad como mujer mixteca

- Vivencias de ser mujer en su comunidad.
- Momentos donde tomó conciencia de su identidad étnica.
- Experiencias de discriminación o afirmación.

3. Identidad como mujer lesbiana

- Descubrimiento y vivencias en torno a su orientación sexual.
- Retos y aprendizajes en espacios familiares, comunitarios o profesionales.
- La relación entre amor, deseo y libertad en su vida.

4. Trayectoria artística y cine

- Cómo surge su interés por el cine.
 - Cómo sus experiencias personales atraviesan sus películas.
- Qué significa para ella autorrepresentarse en sus filmes.

5. Visión del mundo y legado

Cómo concibe hoy su identidad (como mujer, como mixteca, como lesbiana).

Qué lugar cree que ocupa su voz en el cine y en la sociedad.

Qué quisiera que las nuevas generaciones encuentren en sus relatos y películas.

4. Resultados

4.1 Interpretación

4.1.1 Análisis de *La carta*

En *La Carta* (2014), Ángeles Cruz propone una narrativa íntima y poderosa sobre la experiencia de ser lesbiana en una comunidad mixteca. A través de una historia de amor truncado entre dos mujeres, el cortometraje despliega una serie de recursos narrativos y estéticos que permiten explorar con profundidad el conflicto entre identidad sexual, pertenencia comunitaria y deseo.

Este análisis se centrará en desentrañar cómo se construye dicha tensión mediante el texto narrativo (Aumont y Marie, 2002) diálogos, encuadres, universo diegético, y también desde la parte estética, es decir, el lenguaje cinematográfico (Martin) color, iluminación, elipsis, música, revelando cómo lo personal y lo político se entrelazan en la vida de Lupe.

Desde una perspectiva crítica, el cortometraje puede analizarse como una contra-narrativa que visibiliza lo que Adrienne Rich (2003) llamó la heterosexualidad obligatoria: una institución que estructura los afectos y cuerpos de las mujeres bajo la expectativa normativa de la heterosexualidad. En este marco, la experiencia de Lupe —protagonista del filme— no solo expone el dolor del rechazo familiar, sino que encarna las consecuencias simbólicas y materiales de desobedecer los mandatos de género.

Asimismo, el filme puede leerse a través del concepto de tecnologías de género propuesto por Teresa de Lauretis (1996), quien plantea que el género no es una esencia sino un efecto discursivo producido por instituciones, prácticas y representaciones. *La Carta* opera como una de estas representaciones disidentes, al mostrar a una mujer étnica que se constituye fuera de los límites del modelo femenino tradicional. Esta desobediencia no es sólo narrativa sino también estética: el tratamiento visual del deseo, la intimidad y el dolor está construido desde una mirada no fetichizante, sino cercana, respetuosa y afectiva.

Exploración narrativa

El texto narrativo, lesbianismo en *La Carta*

Partiendo del texto narrativo (Aumont y Marie, 2002) *La Carta* presenta una mirada de la lesbiandad entre mujeres étnicas que se construye a través de imágenes y palabras. En este sentido los diálogos del filme son parte importante pues muestran las complicaciones a las que se enfrenta Lupe al ser rechazada por sus padres, por el simple hecho de ser lesbiana.

Lupe: Mamita te he extrañado mucho.

Madre: ¿Tú sabes por qué te fuiste no?, ¿Ya te curaste?, ¿o qué haces aquí?

Padre: Si todavía sigues enferma para nosotros estás muerta (Cruz, 2014, 4' 00" - 4' 27").

Desde que Lupe se va acercando a la casa de sus padres, su madre la detiene con un gesto en seco, mostrando su mano, incluso siquiera de pronunciar palabra alguna, el cuerpo de la madre habla, las palabras "ya te curaste" y "si todavía sigues enferma para nosotros estás muerta" visibilizan un rechazo y patologizan la diferencia. Esta escena expone la lógica del castigo social por transgredir normas no escritas de género o sexualidad.

La construcción en imágenes subraya este dolor: Lupe queda aislada en el encuadre, lejos físicamente del hogar, y la barrera invisible se vuelve explícita con el gesto de la madre. Todo en esta escena palabras, miradas, distancias revela un universo diegético donde el regreso no garantiza refugio, y donde la familia, lejos de ser abrigo, se convierte en frontera. El conflicto está codificado a través de las miradas y gestos que se aprecian gracias al encuadre tal cual se muestra en las Figuras 11 y 12.

Figura 11

La madre de Lupe 04' 3"



Nota. Tomado de *La Carta* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2014, Nuestro cine (www.nuestrocine.mx)

Figura 12

Lupe reaccionando al gesto de su madre 04' 29"



En este sentido, el texto narrativo pone en evidencia que Lupe no es la hija que sus padres esperaban. En un plano más amplio, la protagonista se aparta de las normas y de las expectativas impuestas al género femenino. Así, el filme opera dentro de lo que Teresa de Lauretis (1996) denomina *tecnologías de género*, y lo hace de forma contrahegemónica, al representar a una mujer que rompe con los mandatos tradicionales de género en su contexto étnico, y que además encarna su sexualidad y lesbiandad de manera abierta, a pesar de que ello implique su exclusión familiar y comunitaria.

De acuerdo con De Lauretis (1996), las tecnologías de género son aquellas instituciones, discursos y prácticas que construyen las categorías sociales de hombre y mujer. *La Carta* (2014) desafía estos roles

y estándares de género asignados a las mujeres, al mostrar una experiencia de vida que no se ajusta al modelo heteronormativo dominante.

Siguiendo con el análisis del texto narrativo, las palabras sostienen gran parte del peso narrativo, en el reencuentro de Rosalía y Lupe, el diálogo aunque corto, muestra mucho de su historia.

Rosalía: te fuiste muchos años

Lupe: Sí, ahora regreso porque no me hayo. Estoy muerta desde que me fui

Rosalía: ¿y para qué volviste?

Lupe: para que me contestes lo que te pregunté en mi carta

Rosalía: éramos muy chamacas Lupe

Lupe: mi carta todavía vale

Rosalía: confundiste las cosas, está mal

Lupe: No está mal y tú lo sabes (Cruz, 2014, 6:54- 10:26)

La frase de Lupe “estoy muerta desde que me fui” puede leerse a la luz de Adrienne Rich (1980), y su noción de heterosexualidad obligatoria. Rich (2003), plantea que la heterosexualidad no es una elección libre para las mujeres, sino una institución social que regula sus cuerpos, afectos y vínculos. En *La carta*, Lupe es expulsada de su comunidad por amar a otra mujer: su exilio no es solo físico, sino existencial, porque se le niega el derecho a existir tal como es. La muerte simbólica a la que alude Lupe representa el efecto devastador de esta imposición. Su retorno es un acto de resistencia: reescribir su historia y reabrir un lazo negado.

El simbolismo del reloj

Narrativamente, el reloj funciona como un símbolo diegético persistente que atraviesa toda la historia, como se puede observar en las escenas 1, 2, 4, 5 y 10 del anexo A, en las tablas de análisis o

decoupage. El reloj aporta una dimensión temporal y emocional al conflicto de Lupe. Desde su llegada al pueblo, el reloj clavado en las seis con cinco refuerza visualmente la idea de inmovilidad, de un tiempo detenido que refleja tanto el rechazo familiar como la imposibilidad de vivir libremente su identidad en ese espacio. El hecho de que Epi lo mencione en un diálogo casual “En este pueblo siempre son las seis y cinco” (Cruz, 2014, 1:38- 3:30). Lo vuelve parte del texto narrativo: se instala como marca de estancamiento social.

De modo que en la escena final, cuando el reloj finalmente avanza, esa acción mínima se convierte en un cambio narrativo profundo: marca la ruptura del ciclo de negación, el paso del recuerdo doloroso a la posibilidad de un presente compartido. Esta imagen aparentemente simple cierra una elipsis emocional, desde la carta sin respuesta hasta la aceptación mutua en el camión. Es una forma de narrar que el amor entre ambas puede existir, que ya no está fuera del tiempo ni del lugar. El tiempo y con él, el pueblo empieza a moverse con ellas.

Figura 13

El reloj que marca las seis con cinco 15'13"



Nota. Tomado de *La Carta* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2014, Nuestro cine (www.nuestrocine.mx)

Elipsis y encuadre en las relaciones sexuales lésbicas

La decisión de no mostrar explícitamente las relaciones sexuales entre Lupe y Rosalía, mediante una elipsis, no es una omisión inocente sino una apuesta narrativa que respeta la intimidad y a la vez politiza el deseo. Ángeles Cruz opta por lo sugestivo en lugar de lo explícito, evitando que el amor entre mujeres sea consumido como espectáculo. El salto temporal resguarda el momento y lo reviste de dignidad y afecto, en lugar de convertirlo en objeto de mirada morbosa o fetichizante.

Por otra parte, el encuadre deja a Lupe al margen del cuadro, desnuda, apenas cubriendo su sexo con la ropa y a Rosalía en la cama solo con su pecho descubierto, esta decisión subraya la vulnerabilidad más expuesta de Lupe, ella se quiere quedar y seguir amando a Rosalía pero esta la interrumpe diciendole “no te puedes quedar aquí, tú sabes cómo es el pueblo” (Cruz, 2014, 10:23- 13:17), lo que muestra que no es porque Rosalía no quiera seguir con Lupe, sino que tiene miedo del que dirán en el pueblo.

Dimensión estética

Iluminación y color

Un aspecto artístico que destaca de La Carta es el empleo del color. En casi todo el filme los colores son fríos. Sin embargo, en la escena en la casa de Rosalía, los colores y la iluminación cambian a cálidos. El uso del color rojo en las sábanas y almohadas puede leerse de dos maneras: al deseo y la pasión, o a lo prohibido y el peligro.

Por otra parte el rojo como fondo, pareciera insinuar una exclusión de las protagonistas, como si estuvieran en su propio mundo o burbuja, una en la que están a salvo o escondidas de cualquier rechazo y en el que pueden ser ellas mismas y amarse completamente. Sin embargo, la iluminación que parece venir de lado derecho, crea un juego de sombras en el que no se aprecia completamente el rostro de Rosalía: la misma que parece tener más dudas y más miedos.

Como se muestra en la Figura 14, las sombras que cubren parcialmente el cuerpo y rostro de Rosalía, pueden estar trabajando para fragmentar su identidad, subrayando cómo se percibe a sí misma en conflicto, o cómo está escindida entre lo que siente y lo que cree que debe sentir. Esta fractura visual puede leerse a la luz de lo que Lagarde (2014) plantea respecto a la historia del cuerpo de las mujeres como territorio de control, violencia y desposesión: “los cuerpos de las mujeres han sido y aún son para muchas, territorios ocupados” (p. 241). En este sentido, la sombra opera como metáfora de ese territorio ocupado, como si el cuerpo de Rosalía apareciera atravesado por fuerzas externas normativas, comunitarias, morales que limitan sus posibilidades de deseo y expresión. Sin embargo, la escena también abre la posibilidad de una resignificación. Para el feminismo, recuerda Lagarde, el cuerpo es igualmente un lugar de experiencia creativa y emancipación (p. 241), y la apropiación del cuerpo subjetivado: mente y cuerpo, por parte de las propias mujeres constituye un proyecto político central (p. 244). La composición visual sugiere entonces un tránsito: Rosalía está parcialmente ocultada, pero no anulada; su figura emerge entre las sombras como un cuerpo que empieza a reclamar su propio territorio subjetivo, evidenciando que la tensión entre escisión y agencia forma parte de la construcción cinematográfica de su identidad.

Figura 14

Rosalía y Lupe en la cama 11:12



Nota. Tomado de *La Carta* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2014, Nuestro cine (www.nuestrocine.mx)

Decorados, objetos y vestuario

Códigos sonoros- La música

La elección de la Orquesta Pasatono, una agrupación oaxaqueña que reinterpreta la música tradicional mixteca con sensibilidad contemporánea, refuerza la autorrepresentación étnica mixteca que propone Ángeles Cruz. No se trata de colocar una canción genérica o ajena, sino de integrar una voz local y colectiva, que musicaliza y representa una comunidad desde una estética más cercana a la realidad de las mujeres mixtecas.

Toda la música del filme está a cargo de esta orquesta, y aunque son canciones sin letra, la única que tiene letra es la canción final de los créditos y dice así:

Soñé una vez que te encontré
que te soñé, que te miré, que te encontré soñé una vez.

Narrativamente, la canción funciona como eco emocional de lo que las protagonistas no pueden verbalizar. Por otra parte, artísticamente y sensorialmente la repetición onírica (soñé, te encontré, te soñé) sugiere una experiencia fuera del tiempo y del espacio cotidiano, como lo es el amor que vive en secreto o en lo prohibido.

La elección de la Orquesta Pasatono no es solo un gesto político de autorrepresentación, sino también estético: su sonido mezcla instrumentos tradicionales con arreglos contemporáneos, generando una música híbrida, profundamente arraigada en la región mixteca, pero a la vez reinterpretada. Esta fusión refuerza el carácter artístico del filme como una propuesta visual y sonora que nace del territorio pero dialoga con otras estéticas globales.

La elección de la Orquesta Pasatono puede entenderse como parte de lo que Bautista (2022) denomina “paisajes mediáticos desde abajo”, es decir, formas de producción cultural en las que actores que se reconocen con la identidad mixteca utilizan lenguajes contemporáneos para generar representaciones propias que circulan en el mundo global. La propuesta musical de Pasatono combina instrumentos tradicionales con arreglos actuales, produciendo un sonido híbrido que no se limita a la preservación de lo ancestral, sino que reinterpreta lo mixteco desde el presente.

En este sentido, la música del filme no solo cumple una función estética, sino que participa en la construcción de imaginarios sobre lo mixteco que dialogan con la modernidad sin diluir su anclaje territorial. Como sugiere Bautista (2022), estos paisajes mediáticos permiten imaginar futuros étnicos posibles, en los que la identidad mixteca se afirma no como vestigio del pasado, sino como una práctica cultural viva, en constante transformación.

4.1.2 Nudo mixteco

Para el filme de Nudo Mixteco se analizan tres secuencias elegidas por destacar asuntos de autorrepresentación de la mujer mixteca y lesbiana.

Exploración narrativa

Dentro de la construcción del texto narrativo de la secuencia 1, destaca el ritmo lento del encuentro entre María y Piedad, el encuadre permite ver las caricias, los besos, los cuerpos de ambas. La falta de música permite escuchar solo los jadeos de los personajes. ¿Qué enuncia este texto narrativo?

El ritmo pausado y el silencio enmarcan el encuentro amoroso entre María y Piedad como un momento profundamente íntimo y cargado de afectividad. La ausencia de música permite que lo único audible sean los jadeos, besos, respiraciones y movimientos corporales, generando una experiencia sensorial cercana. Este recurso no solo intensifica la carga emocional, sino que puede leerse como una

forma de representación situada, en la que el cuerpo y su presencia ocupan el centro de la escena sin mediaciones externas. Desde esta perspectiva, el silencio se inscribe en una mirada que dialoga con el contexto mixteco, al evitar la espectacularización del encuentro y sustraerlo de códigos sonoros hegemónicos que suelen guiar o dirigir la emoción del espectador.

De manera similar, el encuadre detenido en los gestos, las caricias, los besos y los cuerpos construye una mirada contemplativa que no busca desactivar el deseo, sino sustraerlo de una lógica de espectacularización. La sexualidad se expone desde una mirada situada, vinculada al contexto mixteco, que evita reproducir los regímenes visuales coloniales que han convertido los cuerpos étnicos en objeto de exhibición.

El encuadre enmarca los cuerpos desde planos muy cerrados y ángulos contrapicados. Solo se alcanzan a ver los pechos, pero nada más. Esta decisión de Ángeles parece responder a una mirada que busca romper con la lógica del *male gaze* (Laura Mulvey), la forma de presentar estas imágenes no está al tanto de complacer la mirada masculina que sexualiza o cosifica los encuentros lésbicos, más bien pareciera que los encuadres son cómplices del deseo entre ambas personajes, cuidando su intimidad.

El texto narrativo enuncia una forma de autorrepresentación lesbiana en la que Ángeles Cruz construye así una representación desde dentro, desde su propia experiencia encarnada como mujer lesbiana y mixteca. Cruz enuncia como instancia narradora real el derecho al deseo, al placer, al amor lésbico.

Lagarde (2005), menciona que la sexualidad y el cuerpo de las mujeres es a la vez su opresión y su poder. Lagarde habla sobre la sexualidad escindida de la mujer, es curioso en esta escena, bajo la perspectiva de Lagarde, se muestra la confluencia de ambas: la madre y la puta. La madre que es Piedad, pero a la vez la puta; puta que es madre soltera y puta que que goza de su erotismo, no solo lo goza sino

que transgrede el sistema heteroerótico que le dicta sentirse atraída por hombres. En cambio, su sexualidad, cuerpo, y libido lo deposita en otra mujer: María. En este sentido los diálogos y acciones que son parte de la construcción del texto narrativo y la puesta en escena, son clave para reflejar la mujer escindida:

Piedad tararea una canción, mientras arrulla a su bebé

María: ¿y el papá?

Piedad no contesta la pregunta pero sigue arrullando a su bebé

María toma una rosa que sale de una bolsa colgada en la pared

María: ¿la guardaste?

Piedad: Fue mi primer regalo

Ambas se besan (Cruz, 2021, 9' 35''- 10' 05'')

El diálogo sutil de esta escena muestra su sentido si se mira detenidamente. Cuando María pregunta por el padre del bebé, el silencio de Piedad se puede interpretar como una postura en la que Piedad niega la figura masculina dentro de su historia afectiva, no tiene relevancia en su vida en ese momento, y del cual no es importante hablar. Por otro lado, también se podría decir que el abandono del padre del bebé a ella y a su cría, es un tema que le duele y del cual prefiere no hablar.

A diferencia de narrativas más explícitas, esta escena trabaja con la sugerencia y la sutileza, lo que puede alinearse con lo que Adrienne Rich (2003), describe como el continuum lésbico, donde las conexiones entre mujeres pueden darse de múltiples formas, más allá de la sexualidad explícita. La toma de la rosa, el recuerdo del primer regalo, la memoria de su relación pasada, son acciones eróticas del continuum lésbico.

Exploración estética

La actuación como elemento artístico y estético del cine, es importante en este análisis de autorrepresentación.

En esta escena, la dirección de Cruz guía a las actrices hacia una gestualidad contenida, íntima y cuidadosa, donde el deseo no se basa en la exhibición del cuerpo, sino en los pequeños gestos: la caricia lenta de las manos de María sobre el muslo de Piedad, la mirada sostenida entre ambas, la respiración compartida. Esta forma de representación puede pensarse como una mirada situada en el contexto mixteco en tanto se distancia de los regímenes visuales coloniales que han construido históricamente la sexualidad étnica como objeto de exotización. Desde los aportes de la sexualidad decolonial, particularmente los planteamientos de María Lugones (2008), sobre la colonialidad del género, la escena no niega el deseo, sino que lo reinscribe fuera de una lógica binaria, jerárquica y heterosexual impuesta por la modernidad colonial, proponiendo una experiencia sexual basada en la reciprocidad, el cuidado y la intimidad.

Por otra parte, la representación del placer y del cuerpo femenino como sujeto de experiencia/afecto y no como objeto de consumo para una mirada masculina, rompe con lo que autoras como Mulvey (2013), mencionan sobre el papel que tradicionalmente se ha atribuido a las mujeres: como objeto solamente erótico para otros personajes dentro de la narrativa y como objeto erótico para el hombre espectador que mira el filme.

En *Women and Film: a discussion of feminist aesthetics*, (Citron, Lesage, Mayne, Rich y Taylor) se menciona que muchas cineastas mujeres y feministas buscan construir imágenes alternativas que subviertan la forma establecida de presentar el deseo femenino en el cine, cambiando la iluminación, los encuadres, movimientos, y en general la forma en que es retratado el cuerpo femenino (p. 88). Retomando lo expuesto por estas autoras y aplicado a esta secuencia, como se muestra en las figuras 15 y 16, los encuadres cuidan mucho del cuerpo de las actrices, solo dos veces se muestran los pechos y son

retratados desde ángulos contrapicados, con poca iluminación. Encuadres muy cerrados, cuerpos que pierden su forma

Figura 15

Ángulo contrapicado del cuerpo 11' 40"



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#) [#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 16

Las manos de Lupe y el cuerpo de Piedad 12'02"



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#) [#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Secuencia dos

En la secuencia dos, Esteban regresa del norte y, al descubrir que su esposa tiene una nueva pareja y no desea continuar con él, exige justicia. Narrativamente, el texto destaca tanto a través de sus diálogos como de sus imágenes. La representación visual de Esteban acudiendo a las autoridades de su comunidad para resolver un conflicto matrimonial resalta las costumbres y dinámicas políticas de la vida en la Mixteca, específicamente en San Miguel el Grande. La escena muestra cómo la comunidad interviene en disputas afectivas y domésticas mediante sus propias formas de autoridad y justicia, revelando un sistema normativo que articula lo privado con lo colectivo. De este modo, el filme expone la dimensión política de la vida cotidiana en la región, donde los asuntos personales son tramitados a través de mecanismos comunitarios que operan como instancias de regulación social.

A diferencia de los espacios urbanos y mestizos, donde los conflictos suelen abordarse de manera individual, en esta comunidad la resolución de problemas se basa en la colectividad. Esta dimensión comunitaria se refuerza no solo a través de la puesta en escena, sino también en el lenguaje empleado: Las palabras de Esteban al dirigirse a las autoridades evidencian su expectativa de justicia dentro de un sistema normativo propio, que responde a valores y estructuras endémicas surgidas de la historia, la organización y los usos y costumbres del pueblo mixteco. Se trata de un entramado comunitario que continúa ordenando los vínculos sociales y afectivos desde lógicas distintas a las del sistema jurídico estatal, operando bajo principios colectivos que estructuran la vida íntima y los conflictos domésticos. A pesar de que Esteban ha estado fuera de su comunidad por tanto tiempo, sabe que las dinámicas de su comunidad se respetan y se deben llevar a cabo.

Esteban: ¡Vengo a que se haga justicia, tú sabes que me engañaron!

Señor 1: Aquí primero se saluda

Señora 1: Buenos días

Señor 2: Buenos días

Señor 1: Trata de solucionar tu problema con Chabela, ya sabes que al venir aquí tú conoces al pueblo

Esteban: Pues llama a asamblea antes de que haya un muerto o dos, o los que sean

Señor 1: Siéntate, ahorita platicamos

Esteban: Vengo a exigir justicia

Señor 2: ¡Siéntate!, ahorita vemos como solucionamos el problema pero ¡siéntate!

Señor 1: A ver, convoca a todos los vecinos a una reunión urgente hoy a las tres de la tarde

Señor 2: Buenos días vecinos San Mateo, se les informa que nos concentremos hoy a las tres de la tarde en nuestra explanada municipal ya que tendremos una reunión de carácter urgente para tratar asuntos relacionados con nuestro vecino Esteban Juárez y Chabela García, esperando contar con su puntualidad. Gracias y que tengan un buen día (Cruz, 2021, 39' 59" - 41' 04").

Es así que estas palabras que construyen el texto narrativo evidencian la importancia de la asamblea comunal como una dinámica dentro de la comunidad de la mixteca de San Miguel el Grande y que está directamente relacionada con la cultura de Ángeles Cruz. La convocatoria a los vecinos demuestra que la impartición de justicia y de decisiones se toma entre todos los habitantes de la comunidad, colectivamente.

Por otra parte, cuando Esteban llega de forma agresiva reclamando justicia, lo primero que hacen las autoridades es recordarle que “aquí primero se saluda”, lo que resalta las normas de respeto y de convivencia dentro de las comunidades mixteca.

La frase de Esteban “llama a la asamblea antes de que haya un muerto o dos, o los que sean” evidencia una mentalidad de posesión sobre su esposa y una amenaza implícita de violencia, reflejando patrones de masculinidad tradicional y expectativas sobre el control de las mujeres en los matrimonios.

¿Quiénes son los personajes narradores de esta secuencia? Es interesante ver que el personaje narrador del que se sabe más y se sigue más de cerca es Esteban, por lo que se logra empatizar más con él. Sin embargo, al momento de la asamblea, se muestra la perspectiva de Chabela y de las demás personas del pueblo convocadas en esa reunión. La asamblea introduce varias voces, permitiendo que se exprese la comunidad. Sin embargo, esta expresión comunal no se presenta de manera homogénea ni equitativa, ya que la asamblea está mediada principalmente por voces masculinas, lo que evidencia las dinámicas de género que atraviesan la vida comunitaria. Aun así, la inclusión de la voz de Chabela dentro de este espacio resulta significativa, pues visibiliza las tensiones entre lo comunal y las relaciones de poder al interior de las comunidades mixtecas, complejizando la representación de la comunidad.

Por otra parte, las palabras del texto narrativo evidencian nuevamente algunas cuestiones de género y feminismo. Por ejemplo en la parte en la que Chabela dice:

Chabela: Pues así como Esteban tuvo la necesidad para irse, mi cuerpo también tuvo su necesidad (Cruz, 2021, 44:31- 44:37)

La frase de Chabela afirma la existencia de un deseo propio, legítimo, que nace de su cuerpo y no de la necesidad o validación del varón. Al colocar su necesidad corporal en el mismo plano que la de su esposo, Chabela subvierte el mandato tradicional que le exige fidelidad, abnegación y pasividad. En cambio, se posiciona como sujeta de deseo, apropiándose de su sexualidad desde una lógica que confronta el cautiverio erótico y marital (Marcela Lagarde, 2005). Su declaración pone en crisis el ideal de mujer sacrificada y fiel, para afirmar una subjetividad femenina libre, situada y encarnada. Esta postura contestataria no surge solamente en la cinematografía, sino que dialoga con tensiones reales presentes en las comunidades mixtecas contemporáneas. AGREGAR DATO

La literatura antropológica confirma que este tipo de posicionamientos transgresores femeninos no es únicamente una operación simbólica dentro de la filmografía de Ángeles Cruz, sino que refleja transformaciones más amplias en las relaciones de género dentro de distintas comunidades mixtecas. Por otro lado Martínez (2000) señala que, aunque en las últimas décadas se han modificado ciertas dinámicas conyugales, como la desaparición de la endogamia estricta y la posibilidad de que las mujeres elijan libremente a su esposo, las estructuras sociales y culturales continúan organizándose bajo lógicas patriarcales. En este sentido, las mujeres no casadas siguen siendo situadas en una posición inferior respecto a aquellas que sí lo están, y persisten dobles estándares en torno a la sexualidad: mientras la infidelidad masculina suele tolerarse, la femenina es duramente sancionada (pp. 354–361). Estas tensiones muestran que el mandato de la mujer abnegada continúa operando, pero también que existen grietas y negociaciones cotidianas que permiten su cuestionamiento.

Asimismo, múltiples estudios evidencian que los procesos migratorios han generado reconfiguraciones profundas en los roles de género mixtecos. Morales (2004), Martínez (2000) y Franzoni y Guiorguli (2012) documentan que las comunidades transnacionales propician otras formas de relación conyugal y abren espacios para que las mujeres amplíen su agencia: su participación se desplaza del ámbito exclusivamente doméstico al espacio público; acceden a nuevas redes de información; se involucran activamente en la vida social y política; y redefinen sus prácticas conyugales desde posiciones más autónomas. Estos cambios no eliminan las estructuras patriarcales, pero sí muestran que la subjetividad femenina mixteca es dinámica, negociada y capaz de tensionar el orden tradicional.

Los señalamientos que recibe Chabela, acusaciones de que “falló” a Esteban por rehacer su vida afectiva coinciden con lo que Morales (2004) y Martínez (2000) documentan en contextos mixtecos: la persistencia de un doble estándar donde la infidelidad masculina suele tolerarse mientras que la femenina

es duramente sancionada. En este marco, la decisión de Chabela de elegir otra relación la colocaría, en la vida real, en una posición abiertamente cuestionada, y la película lo representa fielmente a través de la desaprobación comunitaria. Sin embargo, el filme no se limita a reproducir ese juicio moral: lo problematiza. Cuando Chabela afirma que “mi cuerpo también tuvo su necesidad” (Cruz, 2021, 44:31-44:37), introduce una voz femenina que desestabiliza esa lógica patriarcal y afirma su deseo como legítimo dentro de un sistema que, históricamente, lo ha reprimido.

Ahora bien, la resolución de la asamblea incorpora un matiz importante: aunque la comunidad expresa descontento, no castiga a Chabela de forma ejemplar, sino que le permiten continuar su relación mientras Esteban conserva la casa. Esta decisión revela que, aun dentro de estructuras patriarcales, las dinámicas comunitarias mixtecas operan con criterios situados y pragmáticos, especialmente ante los efectos de la migración prolongada. Investigaciones como las de Morales (2004) y Franzoni y Guiorguli (2012) muestran que la migración ha transformado las relaciones de género, cambiando sus relaciones conyugales y negociando su rol. En este sentido, la subjetividad que Chabela encarna no es únicamente una invención fílmica: dialoga con procesos reales en los que mujeres mixtecas están renegociando su vida afectiva y sexual dentro de comunidades que, pese a su sustrato patriarcal, no son homogéneas ni estáticas. La película, así, advierte una necesidad de visibilizar una agencia femenina emergente, y se anticipa a la realidad.

Por otra parte, estas palabras se pueden leer a la luz de lo que Lagarde (2005), menciona sobre el cautiverio de las madre-esposas: “ser esposa es ser sierva conyugal en la reproducción. La obediencia, la sujeción, y la pertenencia -ser de-, caracteriza políticamente a la esposa a partir de su dependencia vital del esposo” (p. 45).

La monogamia es, de esta manera, uno de los nudos socioculturales que atan y reproducen, por la vía de la servidumbre voluntaria, la opresión de las mujeres. La monogamia permite y recrea el cautiverio de la conyugalidad exclusiva que refuerza la propiedad masculina patriarcal de los hombres sobre las mujeres (p.443).

o las voces de las mujeres de la comunidad que evidencian el abuso de los esposos migrantes que creen que las mujeres estarán siempre esperándolos o de las acciones machistas que realizan como embarazar a otras mujeres y abandonar a los niños

mujer 3: los que se van al norte piensan que aquí tienen a su pendeja

mujer 4: tal vez hasta hijos dejó (Cruz, 2021, 45:14- 45:19)

Sin embargo, como menciona Lagarde (2005), muchas veces las mujeres siguen reproduciendo estas violencias a pesar de que ellas son las afectadas (pp. 19- 20). Esto se evidencia en el diálogo de Lipa:

Lipa: Mira Chabela, no te portastes bien, tú te quedaste para cuidar la casa, no para hacer tus chingaderas.

Viste que tu marido se fue a trabajar, y tú de calenturienta te buscaste a otro (Cruz, 2021,45:52- 46:03)

Exploración estética

La voz como fenómeno sonoro, polifonía de voces

Desde la pragmática discursiva se sigue la teoría Bajtiniana de polifonía y heteroglosia. Desde la polifonía que analiza la forma en la que se vincula con el entorno. La heteroglosia analiza el uso de la lengua, en este caso el mixteco y el español, para observar la negociación de la identidad. Lo polifónico se expresa en la escena 2 como se puede observar el análisis en las tablas de decoupage, en esta escena la asamblea comunitaria de San Mateo, convocan al pueblo a una reunión para conversar y llegar a una resolución respecto a la situación de Chabela y Esteban, ya que al regreso de Esteban este se da cuenta de que Chabela tiene una nueva relación, esta escena permite la incorporación de distintas voces que compiten

para exponer la situación por parte de Esteban y Chabela, expresar opiniones a favor de uno u otro por parte de la comunidad y llegar a una solución en conjunto. Está la voz de Esteban, la voz de Chabela, la voz de los jefes de asamblea, la voz de distintas personas de la comunidad. Al principio parece que la voz dominante es la de Esteban, sin embargo, al desarrollarse la escena cada una de las voces se hace presente. La situación desde la perspectiva de cada uno se ve así:

1. Esteban se posiciona como víctima, enfatizando su sacrificio por la familia y el derecho sobre su esposa e hijos.
2. Chabela responde con su propia historia de abandono, cuestionando la idea de que solo el sacrificio de Esteban es válido.
3. La comunidad interviene como mediadora, estableciendo que los problemas familiares deben resolverse colectivamente.

Por otra parte, la heteroglosia se manifiesta en esta misma escena cuando la lengua mixteca, además de funcionar como un marcador identitario, opera como un recurso para narrar las relaciones entre los personajes y su comunidad. El hecho de que ciertos personajes hablen en mixteco marca una intimidad particular: en este contexto, la lengua activa una cercanía que no tendría el mismo efecto si se expresaran en español. Están en su propio territorio lingüístico y cultural, y el uso del mixteco denota confianza, familiaridad y pertenencia entre quienes participan en la asamblea. Al mismo tiempo, el mixteco articula vínculos intergeneracionales, pues son principalmente personas adultas mayores quienes lo hablan, de modo que sus intervenciones influyen en la resolución del conflicto entre Chabela y Esteban, aun cuando ellos mismos no utilicen la lengua. La ausencia de subtítulos impide conocer el contenido literal de lo que dicen, pero permite que sus voces se perciban como una fuerza colectiva más que como opiniones individuales. Esto refuerza que la relación entre Chabela, Esteban y la comunidad no se estructura a partir

de un personaje en particular, sino de la intervención de la colectividad como entidad narrativa y ética que orienta la resolución del conflicto.

Por otra parte, el uso de la lengua mixteca es un aspecto de suma importancia dentro de esta secuencia, y que aporta a la heteroglosia. En varias ocasiones aparecen personajes hablando completamente en mixteco. Como se puede observar en las figuras 17 y 18, los personajes que lo hablan son adultos mayores. Lo que evidencia que a menudo las generaciones mayores son las que mantienen viva la lengua originaria. Este recurso puede aludir a la posible pérdida del idioma en generaciones más jóvenes, pero también funciona como un acto de resistencia: el mixteco no está muerto ni es solo parte del pasado, sigue siendo un idioma de uso cotidiano.

La decisión de encuadrar a estos personajes en primer plano, y darles más tiempo de pantalla que a otros personajes de la comunidad que también emiten su opinión pero hablando en español, visibiliza por una parte la lengua mixteca de su región, y por otra parte la importancia de la voz de los adultos mayores en la cultura mixteca, como figuras de sabiduría y conocimiento. En la organización social mixteca, los *naka'an* —la gente que habla— ocupan un lugar central en la vida comunitaria. Dentro de este grupo se encuentran los *na tata xikua'a*, los señores grandes o ancianos, así como las *ña nana xii kua'a*, las abuelas grandes. La palabra de estos sujetos adquiere relevancia en distintos momentos de la vida colectiva, como los rezos, las fiestas y las asambleas comunitarias, donde su experiencia los posiciona como consejeros de las autoridades del pueblo (García, 2012)

García (2016) señala que “los ancianos depositarios de la sabiduría comunitaria dan consejos, discursos y recomendaciones a las autoridades” (p. 13).

Figura 17

Adulto mayor hombre hablando mixteco 45' 35''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 18

Adulta mayor mujer hablando mixteco 45' 40''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

La falta de subtítulos en la lengua mixteca

La decisión de Ángeles Cruz de no subtítular el mixteco en *Nudo mixteco* responde a una estrategia de autorrepresentación que desafía la mirada hegemónica del cine. Al omitir la traducción, la directora descentraliza al espectador mestizo y no étnico, quien tradicionalmente ha sido considerado el receptor

principal en la cinematografía comercial. De esta forma, el mixteco se mantiene como un lenguaje vivo dentro de la comunidad representada, sin la necesidad de mediaciones externas. Este recurso también enfatiza la autonomía cultural y lingüística de los personajes, permitiendo que la audiencia que no habla mixteco experimente la barrera del idioma, algo que las comunidades étnicas han enfrentado históricamente con el español.

Además, la ausencia de subtítulos refuerza el realismo de la narración y la jerarquización de los saberes dentro de la comunidad mixteca. En la escena de la asamblea, los adultos mayores, quienes aparecen en primeros planos y con mayor tiempo en pantalla, son los principales hablantes de mixteco, destacando su papel como autoridades tradicionales. La falta de traducción no solo preserva la intimidad y autenticidad de la conversación, sino que también posiciona el mixteco como un lenguaje de poder dentro de la historia. A través de esta elección estética y narrativa, Cruz construye un cine en el que la comunidad mixteca no necesita explicarse ni justificarse ante una audiencia externa, sino que se presenta desde sus propios códigos y formas de comunicación.

Secuencia tres

En esta tercera historia de Nudo Mixteco, el personaje narrador principal es Toña, que regresa a su comunidad porque presiente que su hija está sufriendo el mismo abuso que ella sufrió de niña, por culpa de su tío Fermín, hermano de su madre Lipa.

Nuevamente se aprecia que en el universo diegético de las narrativas de Cruz, en el centro se encuentran las vivencias de las mujeres mixtecas y los problemas de violencia que viven dentro de sus familias. Dentro de este universo, Toña regresa al espacio de su infancia no solo geográficamente, sino emocionalmente, enfrentando las violencias que marcaron su vida. En la escena donde Toña vuelve a ver a su hija Rosa y su tío Fermín, las imágenes que construyen el texto narrativo de esta escena se aprecian

en las figuras 19, 20 y 21 , esta secuencia de imágenes permite observar, la reacción de Toña su gesto, y después la vemos vomitar. A pesar de que no emite palabra alguna, su lenguaje no verbal, y el vómito, demuestran que emocionalmente y físicamente se encuentra mal.

Figura 19

Fermín y Rosa saludan a Toña 1h 15' 40''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#) [#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 20

Toña mira a su hija y a Fermín 1h 07' 43''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#) [#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 21

Toña vomita 1h 08' 14''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película #SanMiguelElGrande #Chalcatongo #oaxaca](#))

Al igual que en *La Carta*, cuando Lupe vomita después de ver a sus papás, pareciera que el cuerpo se convierte en un vehículo narrativo, de la tristeza y en este caso, del recuerdo traumático.

El uso de las palabras en el texto narrativo, destaca de forma política para denunciar la violencia y los abusos, como se puede observar en el siguiente diálogo:

Tío: ¿Qué pasa Toñita?

Toña: No me digas Toñita culero, si sabes que se te acabó el veinte ¿verdad cabrón?

Tío: ¿Qué pasó Toñita?, lo que te dijo Rosa son puras mentiras

Toña: Yo no soy mi mamá y a la gente como tú hay que cortarles la verga

Madre: (palabra en mixteca) ¿Qué está pasando aquí?

tío: Nada, solo recordando viejos tiempos

señor: Toña ha hecho una acusación muy seria. Hay que ir con la autoridad

Tío: Tú cállate metiche

Lipa: Fermín y Toña vayan a la casa. Ahí se va a arreglar esto. Y ustedes bola de chismosos ¿qué están haciendo?, ¿que no tienen trabajo en sus casas? ¡Camina! (Cruz, 2021, 1h 17' 09" - 1h 18' 24")

Lagarde (2005), menciona que existen algunos mitos respecto a la violación:

1. Es cometida por extraños, 2. es cometida por hombres locos, pobres, sin poder, 3. sucede de noche, 4. sucede en sitios ajenos y no domésticos (p. 275).

A la luz de la perspectiva teórica de Lagarde (2005), Cruz rompe con estos mitos, al mostrar que la violación sí ocurre en entornos domésticos y ocurre por parientes cercanos, el caso de Fermín, Toña y su hija. Esta secuencia representa un momento de ruptura con una de las violencias más persistentes que enfrentan las mujeres: el silencio impuesto ante el abuso sexual, especialmente cuando el agresor pertenece al entorno cercano. En ese sentido, Lagarde (2005), menciona que:

El temor a ser señaladas culpables ha permitido someter a muchas mujeres jóvenes o aun grandes, casadas o solteras. Las mujeres quedan desprotegidas frente a la autoridad del pariente, del maestro, de un amigo de la casa, o de un vecino, del tendero. (p. 275)

Esto se debe a que, existe una seducción femenina, o maldad erótica, en la que muchos casos de violación doméstica, en este caso a una menor, se infringe porque el abusador amenaza con contar a los padres de que la víctima fue quien lo sedujo. De modo que el violador “homologa en su discurso la seducción femenina con la violación masculina” (Lagarde, 2005, p. 273).

Al romper ese silencio, Toña desafía de manera frontal esta forma de violencia estructural, revelando el poder político y transformador de nombrar la agresión desde una experiencia encarnada.

Por otra parte, el texto narrativo evita mostrar flashbacks del abuso, y se centra en el presente de la denuncia, subrayando que la narrativa no es del trauma, sino de la resistencia y la justicia. El corte abrupto con la frase “a la gente como tú hay que cortarles la verga” no solo desafía al agresor, sino que

subvierte la noción de sumisión femenina, mostrando a una mujer mixteca valiente y sin miedo de señalar al poder masculino incluso dentro de su propia familia.

Estético

El vestuario como elemento de identidad abierta

El vestuario en Nudo Mixteco funciona como un dispositivo estético de autorrepresentación cultural y también como marcador de los procesos de identidad. A través de la ropa, Ángeles Cruz construye visualmente las tensiones entre pertenencia y desplazamiento que viven sus personajes.

Como se muestra en las figuras 22 y 23, mientras Toña, que ha migrado fuera de la comunidad, porta prendas como jeans adornados con perlas, chalecos modernos y lleva el cabello corto, símbolos de una identidad moldeada por otros contextos urbanos y culturales, su hija Rosa mantiene una estética ligada a las tradiciones mixtecas, viste vestidos bordados, delantales (mandil) y lleva el cabello trenzado. Desde la perspectiva de Stuart Hall, este elemento estético del vestuario demuestra que la identidad no es una esencia fija, sino una construcción que se forma a partir del diálogo constante entre lo interno y lo externo, entre lo que interpela desde la comunidad y lo que llega desde fuera de ella, “la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo” (Hall, 2010, p. 344). De modo que, en esta secuencia, esta noción se expresa claramente a través del vestuario de Toña, cuya identidad se presenta como un espacio dinámico moldeado por los procesos migratorios, mientras que Rosa permanece más cercana a las prácticas y códigos tradicionales de su comunidad.

En consecuencia con la identidad colectiva cultural, Rosa y Toña son mujeres mixtecas. Sin embargo, a pesar de que ambos personajes comparten origen, historia y ascendencia, sus prácticas y expresiones son distintos, lo que muestra nuevamente una identidad cultural que no es esencialista tal y

como afirma Hall (2003), la identidad cultural no es única, sino que se configura desde diversas posturas, prácticas y discursos, incluso a veces antagónicas (p.17).

Así, en el universo estético que crea Ángeles Cruz, la identidad de la mujer mixteca se revela como múltiple, dinámica y en constante negociación. No responde a una lógica esencialista, sino que se transforma en el contacto con la diferencia.

Figura 22

Toña y Rosa desgranar el maíz 1:09:16



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#) [#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 23

Toña intenta hablar con su hija 1:09:55



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película #SanMiguelElGrande #Chalcatongo #oaxaca](#))

4.1.3 La tiricia o cómo curar la tristeza

Exploración narrativa

La construcción narrativa de *La Tiricia o Cómo Curar la Tristeza* es diferente a los demás filmes de la cineasta. En este filme se presenta un orden no lineal, el uso de flashbacks se manifiesta dos veces a través de dos personajes: Alicia y Justa. Aumont y Marie (2002) mencionan que “los flashbacks están siempre contados por un personaje- narrador dentro de la narración” (p.112). En ese sentido, poner en el centro la perspectiva de estas dos mujeres que son madre e hija y el uso de estos flashbacks como parte del texto narrativo, permite representar una problemática de violencia erótica (Lagarde, 2005), que se perpetúa de manera intrafamiliar de generación en generación y que en reiteradas ocasiones Cruz ha mencionado que adolece a su comunidad. Mostrar esta problemática es querer representar su realidad, y la realidad de otras mujeres mixtecas que han sido víctimas de violencia.

Además, el uso de los flashbacks en *Nudo Mixteco* permite acceder a una perspectiva más subjetiva de los personajes, ya que revelan su memoria y mundo interior. Narrativamente, destaca el trabajo con el sonido: en ambas escenas retrospectivas, el sonido de la siguiente escena se superpone a la imagen presente, creando una transición fluida, pero también construyendo una dimensión subjetiva, ya que ese sonido funciona como una forma de pensamiento o anticipación interna del personaje. Este recurso puede entenderse como lo que Aumont y Marie (2002) denominan anuncios de débil amplitud (p. 118), es decir, elementos sonoros que anuncian el paso a otra escena sin cortar abruptamente la continuidad del relato, permitiendo así un acceso más íntimo y emocional a la vivencia del personaje narrador en ese momento.

Siguiendo el análisis de la construcción del texto, es importante revisar qué se puede observar en cuadro y también qué no. Ángeles Cruz utiliza la elipsis como recurso narrativo para aludir a la violencia sexual dentro del entorno familiar. Esta estrategia permite mostrar la agresión sin recurrir a imágenes explícitas, apelando al lenguaje corporal, los gestos y la atmósfera.

En el primer flashback, como se muestra en la Figura 24, el hermano de Alicia la carga de una manera inquietante, con la mano cerca de sus glúteos; el otro hermano mira todo, Alicia empuja ligeramente a su hermano y ambos desaparecen entre la hierba. Mientras que en el segundo flashback, como se muestra en la Figura 25, Justa está en la mesa junto al tío, quien le toca la pierna. Ella reacciona cubriéndose su zona íntima. El tío le ordena a Ita salir de la casa, Ita sale, cierra la puerta, su cara es de tristeza, se va a desgranar el maíz y la escena termina ahí.

En ambos casos, el uso de elipsis permite la omisión de una representación explícita de la violencia y abuso erótico. La decisión de Cruz refuerza una denuncia: el abuso sexual sucede en silencio, en lo privado, en lo que no se dice, y muchas veces, también en lo que no se muestra.

Figura 24

El hermano de Alicia la carga 03'04''



Nota. Tomado de *La Tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

Figura 25

Ita dejando a Justa con su tío 6' 42"



Nota. Tomado de *La Tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

El poder del hermano y del tío sobre la sexualidad de Alicia y Justa refleja lo que Lagarde (2005), expresa como la opresión fundada en el cuerpo de las mujeres. Estas escenas muestran la violencia erótica a la que alude la autora, como mecanismo de dominación y poder sobre las mujeres, sobre sus cuerpos y su sexualidad.

La violencia erótica es la síntesis política de la opresión de las mujeres. Porque implica la violencia, el erotismo, la apropiación y el daño. Es un hecho político que sintetiza en acto, la cosificación de la mujer y la realización extrema de la condición masculina patriarcal. (Lagarde, 2005, p. 264)

Estética

La música de *La Tiricia o cómo Curar la Tristeza* es original de Rubén Luengas director de Pasatono Orquesta. Luengas es originario de Tezoatlán, se formó con músicos tradicionales de la Mixteca y apareció en el primer mapa sonoro de La Mixteca (NVI Noticias). La elección musical de Cruz sobre un músico

originario de La Mixteca permite acercar a los instrumentos, a las letras y a los sonidos de esta región, lo que destaca la autorrepresentación de la cultura e identidad mixteca en este filme.

Dentro de la puesta en escena o los elementos fílmicos no específicos (Martin,2002), se encuentran los paisajes naturales de la mixteca, el vestuario, los decorados, los objetos o props. Los paisajes naturales que se encuentran en La tiricia o cómo curar la tristeza como el río, las milpas, los campos etc ofrecen imágenes pensadas desde el contexto mixteca, estas imágenes presentan la región de San Miguel el Grande. Son paisajes que pertenecen a la memoria de su comunidad y de Cruz misma.

El uso de los espacios reales de San Miguel el grande son un acto de autorrepresentación y reafirmación de identidad mixteca. Cruz presenta estos paisajes cargados de significado cultural y de memoria en la puesta en escena, y lo vuelve importante dentro de lo estético y narrativo, pues hace del entorno una identidad que está íntimamente ligada a las emociones de los personajes, como en el recuerdo de Alicia que llora sentada en la milpa, o en el ritual de sanación a orillas del río que se muestra en la figura 26.

Figura 26

El ritual de sanación a orillas del río 9'39"



Nota. Tomado de *La Tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

Por otra parte, el decorado, el vestuario y los props son partes elementales de autorrepresentación. Por ejemplo, en la escena donde Alicia está tiricienta sentada en la mesa de la cocina, como se muestra en la Figura 27, su madre Justa le pasa un rebozo para cubrirla porque tiene frío, en el decorado de la casa hay canastas tejidas, cazuelas de barro, comales. Todos estos elementos están conectados a su cultura y a su identidad. Son objetos de una forma de vida, de una forma de habitarla y de relacionarse en su entorno y con los demás.

Figura 27

Alicia tiricienta, sentada en su cocina 4'14''



Nota. Tomado de *La Tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

El trabajo de Ángeles Cruz puede entenderse desde lo que Stuart Hall (2003, 2010), menciona sobre la identidad como una instancia que no es fija ni esencial, sino que se construye culturalmente, y los medios como el cine son espacios clave donde esas identidades se negocian, se reafirman o se

cuestionan. En este caso, la identidad de la mujer mixteca se negocia con las imágenes de fuera que presentan otros ambientes, vestuarios u objetos que no son mostrados con respeto o veracidad.

Desde la perspectiva de Van der Zalm (2006), el uso que Cruz hace de los paisajes naturales en *La tiricia* o cómo curar la tristeza forma parte de una estrategia de autorrepresentación que no solo visibiliza su comunidad y su territorio, sino que también reclama el poder de narrarse a sí misma, desde su contexto y desde su historia. Al situar su cine en San Miguel el Grande, con imágenes que dialogan con la vida cotidiana de la región mixteca, Cruz está produciendo una representación desde adentro, rompiendo con los estereotipos que históricamente han definido a los pueblos étnicos desde miradas externas.

4.1.4 Valentina o la serenidad

Secuencia uno

Dimensión narrativa

En la secuencia inicial de este análisis, Valentina acude al río buscando a su papá, quien falleció recientemente, las imágenes aquí refuerzan que los espacios y que los entes naturales como el río, el agua y el árbol, los cuales se muestran en las Figuras 28, 29 y 30, están fuertemente ligados a las emociones de Valentina. Estas entidades naturales no solo configuran el paisaje donde se desarrolla la historia, sino que se erigen como testigos silentes del duelo y la transformación interna de la niña.

El árbol al que le cayó el rayo, y el río atestiguan la búsqueda de Valentina por entender la muerte de su padre y se vuelven elementos importantes dentro del duelo de la niña. Narrativamente desde Casetti y Di Chio (1991), el río y el árbol se constituyen como existentes personajes ya que su presencia narrativa es fuerte y fundamental para la narración de la película.

Figura 28

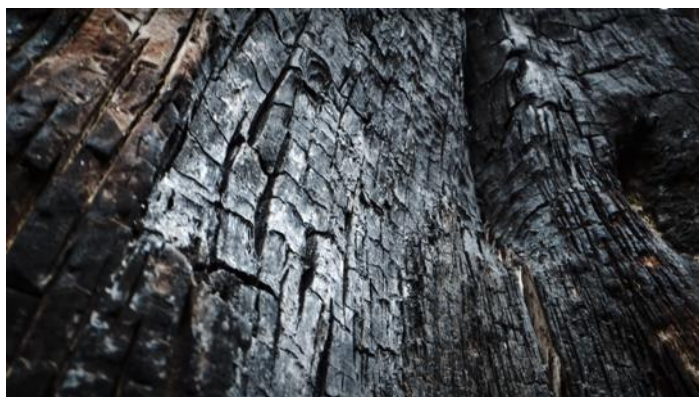
Valentina y el árbol 25' 18''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 29

La corteza del árbol abrazado por el rayo 25' 44''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 30

Valentina cae al río 27' 06''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

La construcción del texto narrativo en *Valentina o la serenidad*, al igual que en *Nudo Mixteco*, se destaca por la inclusión significativa de la lengua mixteca, la cual no solo opera como vehículo comunicativo, sino también identitario. Al caer al río, Valentina escucha por primera vez la voz de su padre que le habla en mixteco, instaurando un lazo afectivo que atraviesa los límites entre la vida y la muerte. Narrativamente, la lengua mixteca funciona como un puente entre Valentina y su padre, pero también entre ella y su identidad cultural, representando una herencia emocional y lingüística que trasciende la ausencia física.

El uso de la lengua mixteca en *Valentina o la serenidad* está fuertemente ligada a la identidad abierta desde Hall (2003, 2010), pues se manifiesta en el proceso de Valentina, quien, tras la muerte de su padre, comienza a reconstruir su vínculo con la lengua mixteca y con los elementos simbólicos de su comunidad. Hall plantea que la identidad se forma en la articulación de lo personal con lo cultural, y en el caso de Valentina, esta articulación se da mediante el aprendizaje del idioma de su padre, así como en su relación afectiva con el río, los árboles y los animales. La lengua mixteca no solo opera como una herramienta comunicativa, sino como un puente emocional y espiritual que permite a Valentina

reinscribirse en su historia familiar y en su comunidad, y que la sitúa en un proceso de subjetivación profundamente situado en lo étnico y lo colectivo.

De esta manera, el filme propone una representación de la infancia mixteca donde la identidad se construye desde el duelo, el territorio y la recuperación de saberes ancestrales, lo que va en sintonía con las reflexiones de Hall (2003, 2010), sobre la cultura en la formación identitaria de los sujetos.

El aprendizaje de Valentina no es solo lingüístico y cultural, sino también simbólico: aprender mixteco es, en última instancia, una forma de reconstruir el vínculo con su padre y con su propia raíz. Esto se demuestra a través de las palabras, como en el siguiente fragmento de la escena dos:

Valentina: Ya se que me dijo mi papá en el río: ndasa kuro ¿Tú sabes qué significa?

Pedro: cómo estás

Valentina: bien pero me caí en el camino, pero te pregunté qué significa ndasa kuro

Pedro: significa como estas

valentina: tengo que aprender mixteco

Pedro: ¿Para qué?

Valentina: es que a mi papá se le olvidó el español (Cruz, 2023, 32:09- 33:26)

Las instancias narrativas en Valentina o la serenidad

A diferencia de los demás filmes de la directora, este es el único que tiene como protagonistas a niños: Valentina y Pedro, los cuales son los personajes narradores principales de esta historia y es desde su perspectiva que conocemos los hechos que acontecen.

Al centrar Valentina o la serenidad en una niña mixteca como protagonista y en un niño como coprotagonista, Ángeles Cruz marca una inflexión significativa en su filmografía, usualmente dominada por voces adultas femeninas. Esta elección no es menor: al narrar desde las infancias, el filme posiciona a

las niñas y niños étnicos no solo como víctimas pasivas del contexto en el que crecen, sino como sujetos activos, dotados de sensibilidad, sabiduría y agencia.

En un tiempo donde el discurso público y artístico empieza a reconocer la voz de las infancias como fuente legítima de conocimiento y experiencia, la película se inscribe en una tendencia contemporánea que busca descentralizar las narrativas adultocéntricas. Este gesto dialoga, por ejemplo, con el documental *El eco de Tatiana Huevo* (2023), donde también se visibiliza la vida emocional y la conciencia crítica de los niños y niñas en contextos rurales. Ambos filmes, desde registros distintos, presentan la infancia no como un estadio de ignorancia, sino como un espacio de aprendizaje emocional, de conexión con el territorio y de resistencia silenciosa frente a las estructuras de poder.

Además, al tratar el duelo, la pérdida y la identidad desde la perspectiva infantil, *Valentina o la serenidad* habla de una sociedad donde las nuevas generaciones están heredando no solo una historia, sino también los silencios, los dolores y las lenguas. En este sentido, poner a una niña al centro no es solo una elección narrativa, sino un llamado político: la memoria, la lengua y el futuro están en manos de quienes recién comienzan su viaje hacia la adultez.

Universo diegético

El universo diegético, está atravesado por una doble pérdida: la del padre y la de un lenguaje compartido, lo que coloca a la protagonista en un proceso activo de reconstrucción y reapropiación de su historia.

El punto de vista infantil permite que el dolor se manifieste a través de gestos como la repetición de palabras, el juego, el silencio o el contacto con la naturaleza. La película propone una forma distinta de hablar sobre la muerte: no como cierre, sino como tránsito, como un estado de transformación. La serenidad del paisaje y la suavidad con la que se suceden las escenas enfatizan una temporalidad

extendida, íntima, que permite a Valentina nombrar el mundo para sostenerse en él. En este sentido, el duelo no es solo un proceso psicológico, sino también cultural: está mediado por el idioma, las costumbres y los vínculos comunitarios. Así, el universo diegético se convierte en un espacio de enunciación donde la infancia, la muerte y la identidad étnica se entrelazan como formas de narrar y resistir.

Dimensión estética

Vestuario

Valentina lleva puesto su uniforme escolar, un atuendo cotidiano que representa el mundo normativo de su infancia. Sin embargo, en el contexto natural del río, ese mismo uniforme se vuelve incongruente, aparece fuera de lugar, resaltando la ruptura entre el orden infantil y el caos emocional que está por desatarse.

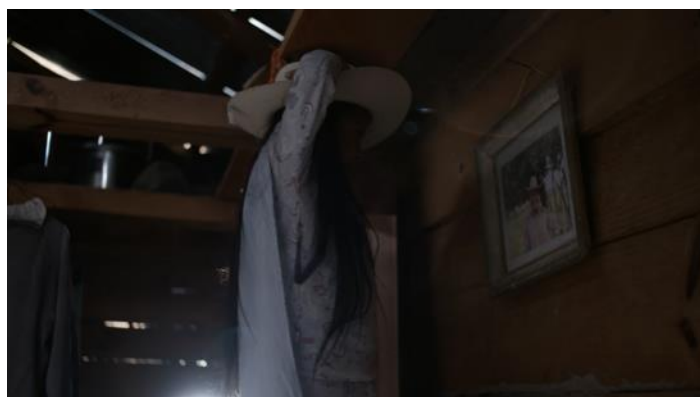
El sombrero del padre, en cambio, no es parte de su atuendo habitual, sino un objeto cargado de afectividad. Estéticamente, el sombrero sobresale como un elemento narrativo y visual que introduce la figura ausente del padre en el encuadre, porque actúa como un objeto-símbolo que materializa su presencia a través de la ausencia. Como se observa en la Figura 31 y 32, Valentina busca a su padre y pregunta “¿dónde estás?” (16’ 54”) busca debajo de la cama y luego agarra el sombrero y se lo pone, mira fijamente la foto de su padre en la pared, el cual utiliza el mismo sombrero. En la puesta en escena, el sombrero ocupa el lugar del cuerpo que ya no está: al situarse sobre la cabeza de Valentina, el objeto convoca al padre sin necesidad de mostrarlo físicamente. Es un elemento que desplaza la figura paterna al plano de lo simbólico y, al aparecer en pantalla, funciona como un signo que reactiva su presencia afectiva en la imagen.

La niña lo busca entre sus cosas, su ropa, pregunta “¿papá?”. La ropa del padre y específicamente el sombrero sirve como elemento que representa al padre. Valentina usando la ropa de su padre, es su forma de estar cerca de él o como ella dice de querer irse con él.

Narrativamente el sombrero condensa la presencia ausente del padre y articula una serie de acciones y significados que avanzan el relato. El objeto provoca gestos, decisiones y emociones en Valentina (lo toma, lo porta, lo pierde) y en cada momento el sombrero reconfigura su relación con el duelo. Además materializa el duelo de Valentina. El sombrero es signo de la negación y apego de Valentina.

Figura 31

Valentina usando el sombrero de su padre fallecido, mientras mira su foto con el mismo sombrero 17' 07''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 32

Valentina usando el sombrero de su padre 17' 11''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Cuando el sombrero cae al río, la pérdida funciona como una representación visual del duelo porque el objeto había operado como el último vínculo material entre Valentina y su padre. Mientras el sombrero permanece en su posesión, la niña conserva una forma de sostener simbólicamente la presencia paterna. Su caída al agua señala el momento en que ese lazo se rompe: la corriente arrastra el objeto del mismo modo en que la muerte ha arrastrado a su padre fuera de su vida. La imagen del sombrero alejándose funciona como una visualización del desprendimiento emocional que implica aceptar la ausencia definitiva.

Secuencia dos- La muerte desde la cosmovisión mixteca

Exploración narrativa

En esta secuencia el padre de Valentina es llevado a su casa para la velación, uno de los aspectos que más destaca narrativamente, es el encuadre. Como se puede observar en las Figuras 33 y 34, el padre aparece en dos momentos que duran apenas menos de un segundo, los planos son primerísimos primer plano, solo se puede observar su ojo, su boca, su piel escamosa y reseca. La decisión de encuadrar apenas partes del padre de Valentina puede leerse de dos maneras: primero, como una forma de inquietar al

espectador al no tener una visión entera del sujeto, y segundo, como algo para evitar una mirada morbosa.

El uso del PPP, no muestra una muerte explícita, sino una que tiene texturas, casi como más sensorial y emocional.

El encuadre invertido del rostro también está narrando esta dirección espiritual. El padre de Valentina que ya no está en el mundo de los vivos, aparece con la cabeza girada hacia abajo, de acuerdo con las creencias mixtecas: la persona fallecida debe velarse con la cabeza mirando hacia el poniente, ya que es el camino por donde transitan los muertos (Reyes, 2013, p. 27). Cruz traduce esta creencia espiritual con su fotografía, los primerísimos primeros planos del rostro del padre de Valentina y la dirección hacia abajo muestran su cosmovisión mixteca. Al invertir la imagen, Cruz no solo reproduce la orientación física del cuerpo durante el funeral, sino que inscribe en la composición el sentido espiritual del tránsito.

Aunque el cuerpo no esté colocado literalmente hacia el oriente, la inversión del cuerpo sí genera la sensación de desacomodo, tránsito o pasaje, que dialoga con la cosmovisión mixteca de la muerte.

La percepción descolocada del rostro enfatiza que el personaje ya no pertenece al mundo de los vivos y que su cuerpo está dispuesto en la dirección simbólica hacia la que se encamina su espíritu.

Por otro lado, el espectador tiene que acomodarse visualmente a una lógica distinta: no la lógica occidental de la cámara frontal o simétrica, sino una lógica espiritual y simbólica que viene desde otro territorio y otra cosmovisión.

Por otra parte, podría interpretarse como si estuviéramos viendo desde la mirada de Valentina. No literalmente, sino emocionalmente. Y ese no querer mirar todo el cuerpo, sino solo partes también puede reflejar el dolor o la confusión del duelo infantil, que no puede aún procesar la pérdida en su totalidad. Como se muestra en la figura 31 y 32

Figura 33

el ojo 11' 58''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 34

la boca escamosa del padre de Valentina 12' 10''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Dimensión estética

Los códigos sonoros de la muerte. Música, sonidos y voces

La música de banda que acompaña el funeral del padre de Valentina no es un simple fondo sonoro: está profundamente enraizada en las tradiciones funerarias de la comunidad mixteca. Como señala Reyes

(2013), “es habitual que durante estos rituales la música de viento acompañe al difunto desde su casa hasta la iglesia, mientras los asistentes rezan, cantan y se realizan paradas donde se ofrece mezcal, cerveza o refresco” (p. 28). Esta práctica no solo construye un ambiente de despedida colectiva, sino que también refuerza la idea del duelo como un tránsito compartido.

La mezcla de voces, los cantos en mixteco se entrelazan con rezos y cánticos religiosos en español, lo que evidencia un sincretismo cultural. Esta mezcla no es casual ni desordenada: refleja una manera muy particular de vivir y entender la muerte en comunidades étnicas como la mixteca, donde la cosmovisión ancestral convive y se resignifica dentro de los marcos del catolicismo impuesto durante la colonización.

Dimensión estética

La actuación de Valentina como una niña que no es actriz profesional, ¿por qué?

La decisión de Ángeles Cruz de trabajar con una niña de la comunidad mixteca como protagonista en *Valentina o la serenidad* resuena profundamente con las estrategias del neorrealismo italiano, en especial con películas como *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica, donde los actores no eran profesionales, sino personas comunes que representaban su propia realidad. Esta elección estética no solo aporta una autenticidad emocional que sería difícil de replicar con actores formados, sino que también responde a una postura ética y política: mostrar cuerpos, voces y miradas que el cine hegemónico suele excluir. En *Valentina*, la naturalidad de la niña, su forma de hablar mixteco, su presencia silenciosa y su manera de habitar la pérdida no se sienten actuadas, sino vividas. Así como el neorrealismo buscaba retratar la Italia devastada por la guerra a través de quienes realmente la sufrían, Ángeles Cruz propone una representación íntima y digna del duelo, la niñez y la comunidad indígena, desde adentro, sin artificios. En este sentido, el uso de una niña de la comunidad no solo es una estrategia estética, sino también una forma de autorrepresentación étnica: el pueblo mixteco se muestra a sí mismo, con sus

propias infancias, sus propios duelos y su propia lengua, sin mediaciones exotizantes. La cámara de Cruz no mira desde fuera, sino desde adentro, lo cual transforma la mirada en un gesto político y afectivo.

4.1.5 Arcángel

El cortometraje de Arcángel es el que de entre toda la filmografía de Ángeles Cruz, el que más profundiza en algunas diferencias culturales entre la vida rural y la vida urbana, con la vejez, el abandono y las complicaciones para las personas de comunidades étnicas con las instituciones y su burocracia.

Exploración narrativa - La migración como asunto identitario y social de los mixtecos

Dentro del texto narrativo, las imágenes presentan desde el inicio del cortometraje el problema principal que desata la historia: Arcángel está perdiendo la vista. Respecto a la fotografía, la poca profundidad de campo y el desenfoque de lo que Arcángel observa por la ventana del camión tanto al inicio del filme como al final, tal cual se observa en las Figuras 35 y 36 muestra el problema físico que el protagonista está padeciendo, y por el cual decide migrar a la ciudad en busca de mejores oportunidades para Patrocinia, para encontrar un lugar donde puedan cuidar de ella, ya que pronto él no tendrá la capacidad de hacerlo.

Al final de la historia, la decisión de usar la cámara en punto de vista subjetivo (POV) para mostrar lo que Arcángel ve por la ventana del camión no solo enfatiza que su vista se deteriora, sino que con ello, también su capacidad de sostener, cuidar y resistir.

Figura 35

Arcangel mira por la ventana 39''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

Figura 36

La vista borrosa de Arcángel al mirar por la ventana 17' 01''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

Siguiendo con las imágenes, el contraste entre encuadres y la decisión de planos abiertos para reflejar el mundo interno de Arcangel y Patrocinia en la ciudad, contrastado con el encuadre que apenas mantiene a las orillas a los personajes en las escenas de la oficina de la casa hogar, permite entender el estrés y la frustración que los personajes sienten en ese momento y lo pequeños y solos que se ven y sienten en la ciudad.

La ciudad se presenta como un espacio que muestra la fragilidad de los personajes. La decisión de Cruz de usar Gran plano general como el que se muestra en la Figura 37, refuerza la idea de la calle como un

espacio transitorio y de exclusión, en el que los personajes no pertenecen, se muestra el entorno grande, vasto e indiferente, los personajes parecen pequeños dentro del encuadre.

Por el contrario, en las escenas de las oficinas de la casa hogar, los personajes se encuentran desplazados hacia los márgenes del encuadre, lo que refuerza una sensación de opresión, burocracia excluyente, como se muestra en la Figura 38. En ese sentido, la puesta en escena también refuerza esta sensación, con los varios papeles, documentos y objetos sobre el escritorio, las personas que aparecen al fondo y que llenan los espacios, resulta en un ambiente asfixiante y estresante.

Figura 37

Arcángel y Patrocinia en la ciudad 10' 01''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

Figura 38

Las oficinas de la casa hogar 4' 35''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

Tal como mencionan Mindek (2003) y Spores (2018) la migración es una parte importante de la identidad de los mixtecos. Aunque Arcángel no migra en sentido permanente, su viaje a la ciudad puede leerse como una forma de migración interna temporal, motivada por la búsqueda de cuidado para Patrocinia.

Este viaje representa una fractura dentro del universo diegético, al evidenciar la distancia entre el tejido comunitario del que proviene y las estructuras impersonales de la ciudad. En este trayecto, Arcángel no encuentra pertenencia ni soluciones: su tránsito revela no solo la ausencia de políticas de cuidado culturalmente pertinentes, sino también las formas en que cuerpos envejecidos, étnicos y sin redes familiares normativas son sistemáticamente excluidos. Así, la película pone en escena un tipo de desplazamiento que, si bien no transforma la residencia de Arcángel, sí altera profundamente su relación con el territorio, con el vínculo afectivo que lo impulsa a migrar y con su capacidad de sostener ese lazo frente a la violencia institucional.

Las palabras como parte del texto narrativo también son importantes pues presentan la problemática que padecen las personas que vienen de comunidades étnicas, los ancianos, o las personas con discapacidades.

Trabajadora: ya le dije que sin documentos no se puede hacer nada

Arcángel: de todos modos voy a esperar

Trabajadora: a leguas se ve que es su mamá

Este breve diálogo condensa gran parte de las tensiones estructurales que atraviesan la historia en *Arcángel*. La frase de la trabajadora: *"ya le dije que sin documentos no se puede hacer nada"*, resuena como una sentencia burocrática que pone en evidencia el peso de lo institucional frente a lo humano. Es una línea que revela cómo los cuerpos envejecidos, pobres y étnicos quedan excluidos cuando no cumplen con los requisitos del sistema: sin papeles, no hay cuidado. Esta falta de documentación simboliza también una forma de no existencia ante el Estado, de invisibilización. Por su parte, la respuesta de Arcángel *"de todos modos voy a esperar"* muestra una resistencia silenciosa, una fe testaruda que no se deja doblegar fácilmente, aunque ya sabe que las puertas probablemente no se abrirán. Su frase es una muestra de afecto y responsabilidad ética que contrasta con la frialdad institucional. Finalmente, el comentario de la trabajadora *"a leguas se ve que es su mamá"* refuerza una mirada prejuiciosa que invalida el vínculo comunitario entre Arcángel y Patrocinia, imponiendo una lógica familiar hegemónica: si la señora no es "su mamá biológica", no hay obligación. Pero lo que Arcángel hace es precisamente asumir un lazo no impuesto, sino elegido. Estas palabras evidencian no solo los obstáculos burocráticos, sino también los choques entre distintos sistemas de valor: el comunitario, afectivo y ético de Arcángel frente al legalista y excluyente de la institución.

Exploración estética

Los códigos sonoros y la actuación

En *Arcángel* algunos códigos sonoros, como los ruidos y el sonido musical destacan. En los momentos en que Arcángel y Patrocinia se encuentran en la calle, los ruidos de la ciudad prevalecen:

motores de los coches, claxons, la gente hablando, los vendedores ambulantes, voces por altavoces. Estos ruidos saturan el ambiente y están presentes en la calle y en la estación de autobuses. La presencia de estos ruidos algo saturados, enfatizan que Arcángel al estar perdiendo la visión, ahora se vale más por lo que escucha, al mismo tiempo que el ritmo lento del montaje subraya la alienación de los personajes con su entorno.

En el climax del filme el silencio se hace más presente, lo único que se escucha es la música que aparece de forma puntual y significativa, marcando momentos de transición emocional o decisiones clave. Tal es el caso de la escena en la terminal de autobuses, donde una pieza musical sutil pero cargada de tensión sugiere que Arcángel está por tomar una decisión definitiva: dejar a Patrocinia. Aquí, la música actúa como un subtexto emocional, ampliando el alcance del gesto mínimo.

De igual manera, en la escena en que Arcángel y Patrocinia se despiden, no hay más sonidos que la música, Patrocinia le da la bendición y al terminar posa sus manos sobre sus ojos, no hay más palabras. Esta escena es un ejemplo contundente del poder del lenguaje audiovisual en *Arcángel*. Sin diálogos, sostenida únicamente por la música, esta secuencia construye su intensidad emocional a través del silencio, los gestos, la fotografía y la actuación. Patrocinia le da la bendición a Arcángel y, enseguida, le cubre los ojos con sus manos, como se aprecia en la Figura 39. Este gesto, profundamente simbólico, funciona como una extensión espiritual de la bendición: no solo lo despide, sino que también le desea protección, sanación, quizás incluso la recuperación de la vista. Le cubre los ojos como si reconociera, sin haberlo dicho nunca, la ceguera que él atraviesa, como si ese contacto fuera una forma de decirle “sé lo que te pasa y no te abandono”. La cámara, sin moverse bruscamente, se mantiene cercana, permitiendo que ese instante se expanda en toda su dimensión afectiva. La ausencia de ruidos externos, la presencia

de una música tenue pero cargada de tensión y ternura guía al espectador hacia una lectura emocional sin necesidad de palabras.

Así, el filme despliega un lenguaje audiovisual profundamente delicado, donde lo no dicho se vuelve esencial y lo estético se vuelve ético: lo que vemos y escuchamos nos permite habitar el vínculo entre estos dos personajes más allá de lo explícito.

Figura 39

Patrocinia cubre los ojos de Arcángel 15' 57''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

4.2 Resultados del análisis cinematográfico

Una vez elaboradas las tablas de análisis por categorías —disponibles en los anexos—, se desarrolló un análisis interpretativo profundo del corpus cinematográfico, abordando cada filme de manera individual desde sus dimensiones narrativas y estéticas. Este análisis permitió identificar recurrencias, variaciones y tensiones específicas en cada obra, así como establecer relaciones entre los elementos formales del discurso audiovisual y los marcos teóricos propuestos.

A partir de este análisis interpretativo detallado, se procedió a una fase de sistematización de los hallazgos, con el objetivo de responder a la pregunta de investigación: ¿cómo se construye la autorrepresentación de Ángeles Cruz como mujer, mixteca y lesbiana a través de los elementos estéticos y narrativos en su filmografía? En esta etapa, los resultados no se presentan como descripciones aisladas de cada película, sino como patrones significativos que atraviesan el conjunto del corpus.

Por ello, el capítulo de resultados se organiza en tres niveles complementarios. En primer lugar, se exponen los resultados generales por ejes teóricos —género, etnicidad y autorrepresentación—, los cuales condensan los hallazgos transversales derivados del análisis comparativo entre los filmes. En segundo lugar, se presentan los resultados por película, donde se sintetizan los aportes específicos de cada obra sobre los temas de género, etnicidad y autorrepresentación mediante recursos narrativos y estéticos concretos. Finalmente, se identifican los principales patrones narrativos y estéticos que estructuran el discurso audiovisual de Cruz y que sostienen su propuesta autorrepresentacional.

De este modo, el capítulo de resultados no sustituye el análisis interpretativo previo, sino que lo articula y lo traduce en hallazgos analíticos organizados, permitiendo una lectura integradora del corpus y facilitando la comprensión de los aportes de la investigación.

4.2.1 Generales, por ejes teóricos (género, etnicidad, autorrepresentación)

El análisis cinematográfico de los filmes de Ángeles Cruz destaca un quehacer fílmico donde el género, la etnicidad y la autorrepresentación se entrelazan como categorías, necesarias para comprender el objeto de estudio.

Este apartado sintetiza los principales hallazgos del análisis desde una perspectiva transversal, atendiendo a los ejes teóricos de género, etnicidad y autorrepresentación. Más que describir escenas

particulares, este apartado identifica las tendencias y operaciones recurrentes que configuran el universo cinematográfico de Ángeles Cruz. Estos resultados generales funcionan como un marco interpretativo que permitirá, en el siguiente apartado, profundizar en el análisis específico de cada película.

4.2.1.1 Género: *subversión de la heterosexualidad obligatoria y reappropriación del cuerpo*

Respecto al eje teórico de género, las historias de Ángeles Cruz desmontan el régimen de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 2003), y cuestionan los cautiverios conyugales, maternos y sexuales descritos por autoras feministas como Lagarde (2005) y Rich (2003), visibilizando la autonomía de las mujeres para decidir amar a otras mujeres como en el caso de Lupe y Rosalía en *La carta* (2014), de reappropriarse de sus cuerpos, como Chabela en *Nudo Mixteco* (2021), y de denunciar la violencia como Toña denuncia a su tío Fermín sobre los abusos a ella y a su hija Rosa en *Nudo Mixteco* (2021).

En cuanto a la presentación de las imágenes, la forma en que Cruz lo hace rompe el male gaze, como señala Laura Mulvey (2013), la mirada cinematográfica clásica ha construido el cuerpo de las mujeres como un objeto de contemplación dentro de una estructura patriarcal de poder visual. En contraste, la escena evita una iluminación que destaque o embellezca el cuerpo desde parámetros erotizantes, proponiendo en cambio una presencia corporal que no busca complacer una mirada externa, sino sostener la intimidad del encuentro, como puede observarse en la Figura 40, la escena está construida a partir de una iluminación baja y contenida, que evita destacar el cuerpo femenino como objeto erótico dispuesto para el placer visual del espectador.

Figura 40

11' 40''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#) [#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

4.2.1.2 Etnicidad: lengua, comunidad y prácticas culturales como identidad viva

En relación con la etnicidad, el cine de Ángeles Cruz se erige como una plataforma de resistencia cultural y de autorrepresentación situada. Su decisión de filmar en mixteco, de incorporar paisajes, objetos y rituales de la vida cotidiana de San Miguel el Grande, y de centrar a personajes atravesados por la migración, la colectividad y la lengua, constituye un gesto político de reafirmación identitaria. En sus películas, estos elementos no funcionan como meros accesorios narrativos, sino como expresiones vivas de la identidad mixteca.

Esta identidad se construye y se hace visible a través de distintas decisiones cinematográficas: la participación activa de la comunidad en las películas (Figura 41); la representación de los desplazamientos migratorios, ya sea en la salida o el regreso a la comunidad (Figura 42); los paisajes situados de San Miguel el Grande, que anclan los relatos en un territorio específico (Figura 43); el uso central de la lengua mixteca, dirigida principalmente a la propia comunidad y no subordinada al espectador externo (Figura 44); y la presencia de rituales mixtecos que forman parte de sus creencias y de su concepción del mundo (Figura 45).

Figura 41

La comunidad de San Miguel participando en Nudo Mixteco



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 42

Migración



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 43

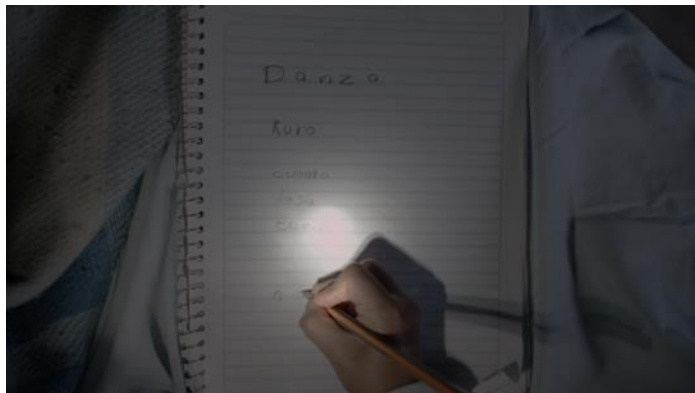
Paisaje 51' 21''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 44

Lengua 31' 16''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 45

Rituales 9' 3''



Nota. Tomado de *La tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

4.2.1.3 Autorrepresentación: una mirada interna y una ética del encuadre

Finalmente, respecto a la autorrepresentación, en los filmes de Cruz, ella junto a su comunidad se narran a sí mismos, desde la elección de las personas de San Miguel el grande como actores, los paisajes de esta misma locación, los objetos que constituyen identidad cultural y no solo como *props*, la música de la orquesta Pasatono, todos estos elementos y decisiones que atraviesan toda su filmografía, denotan la mirada de Cruz, lo que ella quiere contar y decide cómo contarlo. Ella se narra a sí misma y a su comunidad, en lugar de que alguien externo lo haga.

Por otro lado, es relevante señalar que en *La tiricia o cómo curar la tristeza* sí existe una autorepresentación literal: Ángeles Cruz aparece en pantalla interpretando a la madre de Alicia en el flashback, como se observa en la Figura 46. Sin embargo, su presencia corporal no agota ni determina el carácter autorrepresentacional de la obra. La presencia de Cruz como actriz funciona más como un gesto de enraizamiento que como el mecanismo central de autorepresentación. Su figura en el flashback refuerza la dimensión íntima y autobiográfica del corto, pero es la cámara: su posición, su sensibilidad y

su ética del encuadre, la que realmente expresa su perspectiva interna. La cámara acompaña y no observa; participa y no documenta. Esa integración sensible de mirada y territorio es lo que permite afirmar que Cruz se narra a sí misma y a su comunidad, más allá de su aparición puntual en pantalla.

Figura 46

Ángeles Cruz en la tiricia o cómo curar la tristeza 3' 25''



Nota. Tomado de *La tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

4.2.2 Resultados por película: análisis narrativo y estético

En este apartado se presentan los resultados específicos del análisis de cada filme del corpus. A partir de los ejes teóricos previamente delineados, se examina cómo cada obra articula de manera singular los temas de género, etnicidad y autorrepresentación mediante recursos narrativos y estéticos concretos. Este nivel de análisis permite observar cómo las tendencias generales se materializan en escenas, dispositivos formales y decisiones de puesta en escena particulares.

4.2.2.1 La carta

En *La carta* (2014), se observa una constante tensión entre el amor lésbico y el entorno comunitario, expresada a través del rechazo familiar y social hacia el personaje de Lupe, lo cual se vincula con la lógica de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 2003) y con las tecnologías de género que regulan los cuerpos y los afectos (De Lauretis, 1996). En la representación de la intimidad lésbica, la obra construye una contra-narrativa que evita el tratamiento voyeurista del cuerpo femenino. En la escena 8 (ver anexo 1, tabla de decoupage), se identifican recursos formales recurrentes: el uso del plano general fijo, la cámara estática y una iluminación cálida y suave que preserva la intimidad del momento. Asimismo, la separación física entre Rosalía y Lupe dentro del encuadre enfatiza la tensión afectiva entre ambas, mientras que la elipsis de la acción sexual explícita opera como un recurso estético y ético.

Por otra parte, a lo largo del cortometraje se identifica la recurrencia del motivo del reloj detenido como elemento simbólico. Desde la llegada de Lupe al pueblo, los relojes que aparecen en distintos espacios — el reloj ubicado en el centro del pueblo, así como aquellos presentes en espacios íntimos, como el cuarto de Rosalía— permanecen detenidos a la misma hora. Esta detención del tiempo se mantiene durante el desarrollo del conflicto, particularmente en las escenas donde la relación entre Lupe y Rosalía se encuentra marcada por la vigilancia comunitaria y la imposibilidad de expresar el deseo de manera abierta. En el cierre del cortometraje, cuando Lupe abandona el pueblo y Rosalía la alcanza en el camión para irse juntas, la obra concluye con un plano detalle del reloj que finalmente comienza a avanzar. Este desplazamiento visual sugiere el paso de un tiempo suspendido, asociado a la exclusión y al control social, hacia la apertura de una temporalidad distinta, vinculada a la posibilidad de una vida compartida fuera de las normas impuestas.

4.2.2.2 La Tiricia o cómo curar la tristeza

En *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), el recurso narrativo del *flashback* (Aumont y Marie, 2002) permite mostrar la violencia erótica (Lagarde, 2005) de manera elíptica, denunciando el abuso intrafamiliar sin necesidad de imágenes explícitas. Aquí se resalta el peso del silencio y de los gestos para remarcar la violencia de género. El silencio y la contención gestual no solo funcionan como recursos narrativos, sino que adquieren un sentido ético en la representación, al evitar la espectacularización del dolor y la revictimización de los cuerpos femeninos. En este sentido, el silencio opera como una forma de cuidado y de respeto hacia la experiencia de las mujeres, y puede leerse como parte de una identidad situada, donde lo no dicho, lo insinuado y lo corporal forman parte de las maneras de nombrar la violencia. Desde Hall (2003, 2010), la identidad se entiende como un proceso abierto y en transformación, lo cual se observa en los paisajes (río), el vestuario y los objetos simbólicos (como el violín), que articulan una identidad mixteca en constante negociación entre la violencia y la sanación. Como se muestra en la Figura 47.

Además, desde la noción de *visual sovereignty* propuesta por Michelle Raheja (2011), las decisiones formales —como el uso del silencio o la contención sonora— pueden entenderse como estrategias de autorrepresentación que se resisten a los regímenes narrativos dominantes y afirman modos propios de enunciación.

Figura 47

9' 42''



Nota. Tomado de *La tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

4.2.2.3 Nudo Mixteco

En *Nudo mixteco* (2021), la estructura tripartita visibiliza las intersecciones de género, sexualidad y comunidad. En la primera historia, el amor entre María y Piedad se representa desde una mirada que rompe con el *male gaze* (Mulvey, 1975), resguardando la intimidad y mostrando el continuum lésbico (Rich, 1980). En la segunda, la disputa conyugal de Chabela y Esteban evidencia cómo los cuerpos femeninos son reclamados como propiedad en el marco del cautiverio conyugal (Lagarde, 2005), mientras que la comunidad se erige como instancia de justicia colectiva, subrayando la dimensión comunal de la etnicidad. En la tercera historia, Toña denuncia el abuso de su tío, rompiendo con los mitos sobre la violación (Lagarde, 2005) y mostrando que esta violencia ocurre en lo doméstico y lo familiar.

Por otro lado, el uso del mixteco sin subtítulos no solo enfatiza la autonomía cultural de la comunidad representada, sino que reorienta la dirección de la enunciación cinematográfica. Al prescindir de la mediación para el espectador mestizo o no hablante, la película desplaza el centro de interpretación

hacia el espectador mixteco, quien se convierte en el interlocutor privilegiado de esas palabras y tonalidades. De este modo, la escena articula una focalización que rompe con la lógica colonial de traducirlo todo para el público hegemónico y, en cambio, sitúa la inteligibilidad plena dentro de la propia comunidad lingüística. El gesto de no subtitar, entonces, funciona como una afirmación de soberanía discursiva: el film no se adapta al espectador externo, sino que invita a éste a ocupar una posición de escucha periférica, mientras que la comprensión profunda se reserva entre quienes comparten la lengua, la experiencia y los códigos culturales. Con ello, Cruz no solo descentraliza el punto de vista mestizo, sino que inscribe a la comunidad mixteca como sujeto de enunciación y destino del relato.

4.2.2.4 Arcángel

En Arcángel (2018), el tema central es la vejez, la discapacidad y la migración interna, leídas como fracturas identitarias en el marco de la exclusión institucional. Tal como plantean Mindek (2003) y Spores (2018), la migración forma parte de la identidad mixteca, y en este caso, el viaje de Arcángel revela la tensión entre la colectividad rural y la burocracia urbana. La puesta en escena refuerza esta distancia: los espacios abiertos muestran la fragilidad de los personajes frente a la ciudad, mientras los interiores saturados de documentos representan el peso opresivo de las instituciones. Tal como se muestra en las Figuras 48 y 49.

Figura 48

10' 01''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

Figura 49

3' 37''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

4.2.2.5 Valentina o la serenidad

Finalmente, en *Valentina o la serenidad* (2023), la perspectiva infantil introduce una nueva voz dentro del universo diegético de Cruz. La muerte del padre y la irrupción de la lengua mixteca operan como puentes entre memoria, duelo e identidad. Retomando a Hall (2003, 2010), la identidad de

Valentina se construye como proceso abierto, donde la lengua y la cosmovisión comunitaria son recursos de subjetivación.

En *Valentina o la serenidad* (2023), La centralidad de la naturaleza (río, árbol, animales) constituye un entramado simbólico que dialoga con López (2016) sobre la cosmovisión de la identidad mixteca. El autor señala que el mito creador mixteco se encuentra profundamente vinculado a la naturaleza, en particular a la lluvia, las cuevas, los ríos y a divinidades nombradas a partir de figuras animales. Asimismo, destaca que el agua ocupa un lugar central en esta cosmovisión, al grado de estar implícita en la propia denominación del pueblo mixteco: Ñuu Savi, “Pueblo de la Lluvia” (López, 2016, p. 74).

Por otro lado, López (2016) indica que, dado que la agricultura constituye la base de la economía mixteca y que gran parte del territorio se caracteriza por su aridez, los ciclos de lluvia adquieren una importancia fundamental, lo que se traduce en un profundo aprecio por el agua dentro de estas comunidades (López, p. 79). En el filme esta centralidad de la naturaleza se puede apreciar en el río al que siempre va Valentina (Figura 50), el perro que encuentra a Valentina (Figura 51), el árbol que la acompaña (Figuras 52 y 53)

Figura 50

43' 34''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 51

28' 08''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 52

41' 14''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

Figura 53

42'47''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

4.2.3 Patrones narrativos y estéticos recurrentes que dan cuenta de las categorías de género, etnicidad y autorrepresentación

A partir del análisis transversal y del estudio particular de cada filme, este apartado identifica los principales patrones narrativos y estéticos que atraviesan la filmografía de Ángeles Cruz. Estos elementos recurrentes permiten comprender la coherencia formal de su obra y su dimensión ética y política, en tanto configuran una forma de narrar donde lo íntimo, lo comunitario y lo identitario se articulan como estrategias contrahegemónicas.

4.2.3.1 Narrativos

Los filmes de Ángeles Cruz comparten un enfoque narrativo que privilegia la intimidad de las experiencias personales para revelar conflictos colectivos. Se identifican varios recursos recurrentes:

- Elipsis narrativas que sirven de mecanismo para sugerir sin mostrar de forma explícita (especialmente en escenas de sexualidad o violencia), evitando miradas morbosas y construyendo un discurso de respeto.
- Lenguaje corporal como parte del texto narrativo (vomitar, gestos, silencios, miradas) que expresan dolor, duelo o resistencia.
- Objetos y símbolos (el reloj detenido en *La carta*, el sombrero del papá de Valentina, la rosa que María regaló a Piedad) elementos que sugieren segundos significados, más allá de lo que se ve.
- Mujeres como principales instancias narrativas del relato y protagonistas (Lupe, Valentina, Toña, María)
- Universo diegético donde en el centro se encuentra lo mixteca.

4.2.3.2 Estéticos

A nivel visual y sonoro, los filmes comparten un estilo sobrio y respetuoso:

- Iluminación y color: contraste entre frialdad y calidez para marcar espacios de conflicto o intimidad (Figuras 54 y 55)
- Encuadres cerrados y planos contemplativos, que resaltan los gestos (Figuras 56 y 57)
- Sonido y silencios: en varias escenas el silencio sustituye a la música, otorgando protagonismo a la respiración, jadeos o ruidos ambientales.

- Música tradicional mixteca (Pasatono Orquesta, Rubén Luengas) como estrategia de autorrepresentación y anclaje cultural.
- La lengua mixteca como gesto de autorrepresentación y fenómeno sonoro: ya sea a través de diálogos no subtitrados o de canciones tradicionales, el mixteco funciona como vehículo de identidad cultural (Hall, 2003; Van der Zalm, 2006).
- Paisajes naturales, vestuario y decorados como prolongaciones de la identidad colectiva, donde el territorio, los objetos y las prendas transmiten pertenencia, cultura e identidad (Figuras 58, 59, 60 y 61)

Figura 54

Nota. Tomado de *La Carta* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2014, Nuestro cine (www.nuestrocine.mx)

Figura 55

2' 16''



Nota. Tomado de *Arcángel* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2018, Youtube ([Arcángel cortometraje](#))

Figura 56

47' 55''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 57

3' 38''



Nota. Tomado de *La tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

Figura 58

4' 43''



Nota. Tomado de *La tiricia o cómo curar la tristeza* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2012, Youtube ([La Tiricia o Como Curar la Tristeza \(The Doldrums or How to Cure Sadness\)](#))

Figura 59

37' 53''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 60

14' 32''



Nota. Tomado de *Nudo Mixteco* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2021, Youtube ([Nudo Mixteco Película](#)
[#SanMiguelElGrande](#) [#Chalcatongo](#) [#oaxaca](#))

Figura 61

15' 15''



Nota. Tomado de *Valentina o la serenidad* [Fotograma] por Ángeles Cruz, 2023, Youtube ([Valentina o la serenidad](#))

4.3 Correspondencias entre el relato de vida y el análisis cinematográfico

La entrevista con Ángeles Cruz permite abonar y dialogar con el resultado del análisis de los filmes. Mientras el estudio teórico identifica en su obra una articulación consciente entre género, etnicidad y autorrepresentación, la conversación con la directora revela que estas dimensiones no son resultado de una estrategia intelectual planificada, sino de una práctica vivencial. En otras palabras, la teoría describe lo que la cineasta encarna: un cine que se construye desde la experiencia.

Cruz no utiliza el lenguaje conceptual de los estudios de género o la teoría cinematográfica, pero sus reflexiones evidencian un compromiso cultural coherente con ellos. En su discurso, el cine surge como un espacio para “compartir preguntas” y no como un vehículo de respuestas cerradas, lo que confirma que su proyecto fílmico se inscribe en una epistemología abierta, crítica y situada.

Eje de género

El análisis cinematográfico señala que las narrativas de Ángeles Cruz subvierten las representaciones tradicionales de la mujer en el cine hegemónico. Sus personajes femeninos no son esposas abnegadas ni víctimas pasivas, sino sujetos con agencia, capaces de decidir, desear y resistir. Esta lectura coincide plenamente con la postura expresada por la autora, quien afirma:

“No quiero hacer ni personas buenas, buenas, buenas, ni malas, malas, malas, que tengan que seguir un destino, no; sino personas que todavía puedan decidir ese destino” (Cruz, Entrevista, Anexo 3, líneas 213- 214).

Esta afirmación expresa que su construcción de personajes responde a una complejidad en la que destacan sus dolencias, alegrías y su agencia en la construcción de su destino. En términos de autorepresentación, esto implica que Cruz no filma personajes “sobre” su comunidad, sino personajes desde su comunidad: mujeres que encarnan experiencias vividas y memorias colectivas, y cuya agencia no es abstracta, sino situada en relaciones concretas, familiares, comunitarias, afectivas, sexuales y territoriales. De este modo, la complejidad emocional que otorga a sus personajes se convierte en un acto de recuperación de la subjetividad indígena femenina, históricamente despojada por la mirada colonial, patriarcal y mestiza. Así, su cine afirma que la vida de estas mujeres no es símbolo ni metáfora, sino destino propio: un espacio donde el dolor, la alegría y la agencia son formas de narrarse y autorrepresentarse.

Asimismo, cuando Cruz aborda su identidad lésbica, señala que “No, no me determina: mi orientación sexual no determina tampoco mis fines” (Cruz, Entrevista, Anexo 3, líneas 226-227), pero reconoce que su mirada está inevitablemente atravesada por su identidad de género. Este matiz es fundamental: aunque no reivindica una militancia explícita, su posicionamiento como mujer lesbiana se

traduce en una mirada que desmantela la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980) y el *male gaze* (Mulvey, 1975) desde la vivencia cotidiana.

De este modo, el discurso de la autora complementa el análisis teórico: mientras la interpretación académica enfatiza la ruptura estructural del patriarcado visual, la directora enfatiza la dimensión afectiva de esa resistencia. Es decir, ella desplaza la categoría de “cine lésbico” hacia un horizonte de humanidad y diversidad, confirmando que su representación del deseo femenino es política sin necesidad de proclamarse militante. De tal forma, su postura se compromete con la diversidad de discursos y abre la posibilidad para múltiples expresiones, evitando fijar una única lectura de la experiencia femenina y de sus formas de deseo.

A diferencia de las representaciones lésbicas predominantes en el cine mexicano, marcadas ya sea por la tragedia (*Muchachas de uniforme*, 1950), la patologización (*Alucarda*, 1975), la erotización para el consumo masculino (*Tres mujeres en la hoguera*, 1977), el lesbianismo como síntoma (*Así del precipicio*, 2006) o la violencia sensacionalista propia del cine de explotación (*Las bestias jóvenes*, 1970, *Mujeres salvajes*, 1986), Cruz desplaza estas formas, representa a mujeres lesbianas como parte orgánica de un mundo comunitario, indígena cotidiano. La cámara no retrata cuerpos para la mirada masculina, el uso de planos muy cerrados del cuerpo de las mujeres casi desdibuja el cuerpo. Existe una subjetividad compleja, sus personajes lesbianas no existen para encarnar deseo para el espectador ni para sostener tramas de sufrimiento, sino como sujetos con agencia, decisiones y mundos internos. Cruz no presenta el lesbianismo como una desviación, sino como una orientación sexual posible dentro de la comunidad mixteca.

En *Nunca Seremos Parte de Amelia Eloisa* (2022), aunque sí se critica la heteronormatividad, la narrativa sigue enmarcada en un contexto urbano y mestizo. En este sentido la representación lésbica de Cruz se inscribe en dos identidades: la étnica y la lésbica. Siendo pionera en abordar este cruce de identidades en el cine mexicano de ficción.

El lesbianismo no es presentado como fantasía masculina (*Tres mujeres en la hoguera*), los planos de las relaciones sexuales son cerrados y muy discretos, hay desenfoque de pechos y otras partes del cuerpo, el cuerpo aparece fragmentado (casi desdibujado), existe un elemento identitario importante que diferencia de las demás representaciones, la cuestión de la etnicidad. No patologiza la lesbiandad (*Alucarda*). Las mujeres existen más allá del ámbito privado, (*Alucarda*, *muchachas de uniforme*), El lesbianismo no es origen del conflicto en la trama (*Así del precipicio*). No hay lesbianismo presentado como posesión demoníaca o locura (*Alucarda*), No hay lesbianismo como amor trágico (*Muchachas en uniforme*), Lesbianismo como perversión y violencia (*Las bestias jóvenes y mujeres salvajes*)

Eje de etnicidad

El estudio fílmico identificó que el cine de Cruz constituye una plataforma de resistencia cultural mediante el uso de la lengua mixteca, los paisajes de San Miguel el Grande y la representación de la vida comunitaria. La entrevista comenta sobre su método de producción: un proceso metodológico colaborativo. Ángeles Cruz afirma:

Antes de hacer cualquier película, yo pido este permiso a la asamblea. Expongo de qué se trata, cuáles son los temas, qué es lo que se requiere para la película, cuáles son los espacios que utilizar, cuánta gente voy a utilizar, qué gente va a participar, la gente que se vaya a sumar, ¿no?, en los distintos aspectos. La gente pregunta acerca de qué trata la historia, de qué es lo que sucede, y

hasta el momento han aprobado siempre las películas que he propuesto, ¿no? (Cruz, Entrevista, Anexo 3, líneas 135-139)

Cruz se inserta en lo que Roig (2017), menciona sobre un cine colaborativo: El cine colaborativo se refiere a proyectos en los que distintos momentos de la producción se abren a la participación de más personas, repartiendo la toma de decisiones. Según Roig Telo, esto implica, por un lado, permitir la entrada de personas no profesionales que se involucran voluntariamente y con distintos niveles de experiencia. Por otro lado, repartir el poder creativo, buscando que las decisiones no recaigan en una sola figura y que las diferencias de autoridad entre participantes se reduzcan lo más posible (p. 14). Bajo esta perspectiva, cuando Cruz presenta sus proyectos ante la asamblea comunal, la autoridad máxima de San Miguel el Grande y dialoga con ella sobre los temas, espacios y necesidades de la película, está aplicando esta forma de colaboración que desplaza la autoría individual hacia una responsabilidad compartida. No es solo “consultar” a la comunidad, sino integrar el proceso de la película en sus formas propias de decidir y de relacionarse, lo que cuestiona las jerarquías habituales de la producción cinematográfica.

Por otra parte, su afirmación “yo no he filmado nunca si no tengo presupuesto. No, o sea, yo he filmado con presupuesto, porque me parece que lo más digno es pagar a las personas por su trabajo” (Cruz, Entrevista, Anexo 3, líneas 145- 147), añade una dimensión ética ausente en el análisis textual. Esta postura dialoga con los principios éticos discutidos en el cine documental, donde la retribución económica y el reconocimiento del trabajo de los participantes forman parte de una ética que concibe a los sujetos filmados como colaboradores y no como recursos narrativos (Aufderheide et al., 2009) Así, en el cine de Cruz, la etnicidad no solo se representa en la pantalla, sino que se practica en las formas mismas de producción.

A nivel experiencial, Cruz narra también los episodios de racismo y clasismo que ha vivido fuera de su comunidad, en los aeropuertos, en la ciudad, en las relaciones cotidianas, los cuales hablan sobre la vigencia de los prejuicios que su cine busca revertir. En este sentido, su testimonio encarna la resistencia cultural que el análisis teórico había identificado en la pantalla.

Eje de autorrepresentación

En el análisis fílmico, la autorrepresentación se entiende como el eje central de su propuesta estética: la comunidad mixteca se narra a sí misma desde su propia mirada. La entrevista ofrece una validación de esta lectura.

Cuando Cruz afirma “Yo soy todos, ¿no? O sea, soy Chabela, soy María, soy Piedad, soy Esteban, ¿no? Este, soy Toña, soy el tío, soy la niña, todo” (Cruz, Entrevista, Anexo 3, líneas 256-257), evidencia que su cine es, en esencia, un autorretrato colectivo. Cada historia, desde *La tiricia* hasta *Valentina o la serenidad*, contiene fragmentos de su biografía, pero también de la memoria compartida de su comunidad. Su declaración “Para mí el cine se ha convertido en eso, ¿no?, en una manera de compartir preguntas, no de dar respuestas” (Cruz, Entrevista, Anexo 3, líneas 334-335). Introduce además una dimensión epistemológica de la autorrepresentación: filmar no es solo mostrarse, sino dialogar y reflexionar junto con los otros.

En consecuencia, la autorrepresentación en su obra no se limita a un gesto estético, sino que se convierte en una práctica política y pedagógica sustentada en una mirada reflexiva que se asume en primera persona. El cine de Ángeles Cruz se construye desde un posicionamiento autoral situado, donde la experiencia vivida como mujer, indígena y lesbiana no se exhibe como testimonio individual, sino como un punto de partida para pensarse colectivamente. De este modo, la enunciación cinematográfica se

vuelve consciente de sí misma y de su lugar de habla, proponiendo un cine que reflexiona sobre su propia mirada y que utiliza el lenguaje audiovisual como herramienta para interrogar las formas de representación hegemónicas. Esta visión coincide con los planteamientos de Hall (2003, 2010) sobre la identidad como proceso relacional y abierto, que aquí se traduce en un lenguaje audiovisual construido desde dentro.

Tabla 3

Síntesis del contraste entre discurso autoral y análisis cinematográfico

Eje	Entrevista (discurso de Cruz)	Análisis cinematográfico
Género	Las mujeres son concebidas como sujetos complejos, con capacidad de decisión y rechazo a las expectativas impuestas; la mirada se construye desde la experiencia cotidiana y ética.	La puesta en escena subvierte los estereotipos del <i>male gaze</i> mediante encuadres contenidos, el uso de la elipsis y la afirmación del deseo femenino como autónomo.
Etnicidad	El cine se plantea como una práctica comunitaria, con una ética de producción situada y una convivencia directa con el racismo estructural.	La representación se articula a través del uso de la lengua, el territorio y la colectividad, reafirmando una mirada que descentraliza al espectador mestizo.

Autorrepresentación

Cruz se concibe a sí misma como parte de sus personajes (“yo soy todos los personajes”), y entiende el cine como un espacio de preguntas compartidas.

La enunciación fílmica se construye desde una primera persona situada, que rompe con la mirada externa y propone un gesto de descolonización del punto de vista.

Conclusiones

La pregunta que guía la presente investigación fue: ¿Cómo es la autorrepresentación de Ángeles Cruz sobre su identidad de mujer, mixteca y lesbiana en sus filmes a través de los elementos estéticos y narrativos en el discurso audiovisual? A partir del análisis de las cinco obras de su filmografía: *La Tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), *La Carta* (2014), *Arcángel* (2016), *Nudo Mixteco* (2018) y *Valentina o la serenidad* (2023), se concluye que la autorrepresentación se construye mediante una estrategia estética y narrativa que coloca en el centro a las mujeres mixtecas, articulando el género, la etnicidad y la autorrepresentación como categorías inseparables.

En este trabajo, se opta por un análisis de doble nivel: por un lado, se realiza un análisis fílmico de la forma (Casetti y Di Chio, 1991) se examinó la dimensión narrativa y estética de las películas de Ángeles Cruz, incluyendo elementos como el texto narrativo, instancia narrativa, la diégesis, el simbolismo, la elipsis, los encuadres, la actuación, el vestuario, las voces, la música; por otra parte, se interpreta cómo estos elementos permiten la construcción y representación de categorías sociales y culturales, como género, etnicidad y lesbianismo. Este enfoque permite abordar el cine de Cruz no solo como objeto estético, sino como un espacio de autorrepresentación, en el que la directora construye activamente su propia voz y la de su comunidad. Este enfoque resulta relevante porque permite pensar el cine de Ángeles

Cruz como una forma de autorrepresentación que reconfigura los modos tradicionales del cine étnico. A diferencia de las representaciones externas que han construido a los pueblos indígenas como objetos de observación o registro, el cine de Cruz se sitúa desde dentro del territorio y la experiencia comunitaria, produciendo imágenes que no buscan explicar ni traducir lo mixteco para una mirada ajena, sino afirmar una voz propia.

En gran parte del cine mexicano la mujer étnica ha sido representada desde la pasividad, el sacrificio y la marginalidad. Un breve repaso por los imaginarios de la mujer étnica como en el cine de oro en el siglo XX, con películas como *María Candelaria*, *Río escondido*, *La Perla*, *Maclovía*, estos filmes sostienen una representación de mujeres étnicas marginadas, sin agencia, con finales trágicos. Las etnias representadas han sido pocas veces expuestas o claras. En el caso de la etnia mixteca no ha sido la excepción. Algunas cineastas como Itandehui Jansen que también trabajan el cine de ficción han dejado clara la etnia de sus personajes, como en su filme *Tiempo de lluvia* (2018) hablado parcialmente en mixteco y el cual fue grabado en Apoala (lugar de origen de los mixtecos de acuerdo a sus códigos).

De acuerdo con el Anuario Estadísticos del IMCINE en 2024 se registraron 64 directoras mujeres. Aunque no hay datos duros de cuántas de ellas sean de origen étnico, en el anuario del 2023 sí se tiene registro de cuántos realizadores étnicos y afrodescendientes realizaron largometrajes, en el 2023 fueron 7, entre ellos de mujeres están Itandehui Jansen *Itu Ninu*, y *Nichimal Tseb*, de Dolores Sántiz Gómez (tsotsil), en 2022, Luna Marán Chicharras y Tío Yim (zapoteca), *La raíz de mi ombligo*, ópera prima de Xóchitl Enríquez Mendoza (zapoteca), y *La Raya*, de Yolanda Cruz (chatina) *Palabra florida*, de María Sojob (tsotsil). Aunque no existe un número exacta registrado de cuantas mujeres étnicas cineastas mexicanas hay, estas son algunas de las recientes que han realizado largometrajes, sin embargo, aunque ellas traten

en sus filmes narrativas sobre la identidad étnica, Ángeles Cruz es pionera en retratar no solo la identidad étnicas sino también la lésbica.

En este sentido, su trabajo abona al cine étnico al desplazar una lógica testimonial o folclorización hacia una práctica cinematográfica donde la intimidad, el deseo, la afectividad y la vida cotidiana forman parte de la representación indígena. Este tipo de cine amplía los horizontes del cine étnico al proponer imágenes complejas, situadas y contemporáneas, en las que la identidad se construye como un proceso vivo y no como una categoría fija o esencializada.

La elección de los autores y teorías que sustentan este análisis responde a la necesidad de enmarcar la interpretación en marcos teóricos sólidos sobre representación, identidad y género. Así, se recurrió a Stuart Hall para reflexionar sobre la identidad, la representación cultural y la construcción de significados; a Adrienne Rich (2003), Lagarde (2005), Teresa de Lauretis (1996), para explorar dimensiones de género y sexualidad; y a otros autores, Van der Zalm (2006), Bonfil (1977) y Mindek (2003), cuyas contribuciones permiten comprender cómo las películas articulan cuestiones de etnicidad, identidad y prácticas culturales específicas. La integración de estas perspectivas teóricas con el análisis cinematográfico permitió dar cuenta de cómo los elementos formales del cine participan en la construcción de significados sociales.

Este enfoque buscó, en última instancia, combinar rigor estético con reflexión crítica, reconociendo que la comprensión de las películas de Ángeles Cruz requiere no solo describir lo que se ve en la pantalla, sino también interpretar lo que estas imágenes y narrativas comunican sobre identidades históricamente subrepresentadas. La metodología utilizada, por lo tanto, refleja la convicción de que el

cine puede ser un espacio de expresión política y cultural, y que el análisis de sus componentes formales, en diálogo con teorías socioculturales, permite acceder a las capas más profundas de significado de la obra de la directora.

Los resultados muestran que Cruz subvierte los estereotipos de género del cine hegemónico y reafirma la identidad cultural mixteca mediante la lengua, los paisajes y las prácticas comunitarias. Sus relatos se enuncian desde una mirada interna y femenina que rompe con el *male gaze* y otorgan centralidad a la sexualidad lésbica fuera del consumo masculino. De esta manera, la directora coloca en el centro a la comunidad LGBT, y en particular a las mujeres lesbianas, quienes rara vez han sido representadas desde la mirada de una cineasta que comparte esa identidad. En este sentido, Cruz desplaza la mirada externa o mestiza para narrar desde su propia experiencia como mujer mixteca y lesbiana, construyendo un cine situado que conjuga lo íntimo con lo político.

En el marco del cine mexicano contemporáneo, su obra aporta una mirada inédita sobre identidades históricamente relegadas, como la de las mujeres étnicas y lesbianas. No solo introduce nuevas temáticas, sino que también propone un lenguaje cinematográfico y narrativo que contrasta con las representaciones hegemónicas, abriendo espacio para una estética de la diferencia.

Para los estudios de género y etnicidad, el cine de Cruz visibiliza las resistencias a los cautiverios femeninos (Lagarde, 2005) y constituye un hacer político desde la cámara, al autorrepresentarse a sí misma y a su comunidad. Su obra se convierte así en un referente para comprender cómo género, etnicidad y sexualidad se entrelazan en relatos fílmicos que desafían las narrativas dominantes.

Dentro del llamado cine étnico en México, la propuesta de Cruz constituye un ejemplo paradigmático de autorrepresentación. A diferencia de las aproximaciones externas que históricamente

han retratado a los pueblos originarios desde miradas ajenas y muchas veces coloniales, ella narra desde dentro, haciendo del cine un espacio de pertenencia. Los cuerpos, los paisajes y las lenguas indígenas dejan de ser objetos de observación para convertirse en espacios de enunciación. De este modo, amplía las posibilidades del cine étnico al articularlo con la autoría femenina y lésbica, mostrando que la autorrepresentación no es solo un gesto estético, sino también político, que cuestiona las jerarquías de quién tiene derecho a contar y desde dónde se cuentan las historias.

Por otra parte, el contraste entre el discurso de Ángeles Cruz y los resultados del análisis cinematográfico demuestra una coherencia orgánica entre vida, obra y mirada. Los conceptos teóricos de género, etnicidad y autorrepresentación encuentran sustento en su práctica cotidiana y en su experiencia personal.

El análisis sistematiza estas categorías desde un marco teórico; la voz de la autora las encarna desde la vivencia. Así, teoría y testimonio convergen en un mismo horizonte: el cine como espacio de identidades y resistencias.

La entrevista permite extender el diálogo sobre la autorrepresentación en la obra de Cruz. No surge como un programa ideológico, sino como una necesidad de narrarse desde la propia experiencia. Más allá de la representación de lo mixteco, lo femenino y lo lésbico, Ángeles Cruz habita como ella es, es ahí desde donde habla su cine. De este modo, la obra y el discurso de Ángeles Cruz constituyen un acto de autorrepresentación integral, donde estética, ética y comunidad se entrelazan para construir un lenguaje cinematográfico decolonial, íntimo y profundamente humano.

No obstante, es importante señalar que toda investigación tiene sus márgenes y que los resultados aquí presentados deben entenderse dentro de ciertos límites. Los límites de esta investigación

se encuentran principalmente en el alcance del corpus y en la perspectiva adoptada. En primer lugar, el análisis se centra en un número específico de filmes de Ángeles Cruz, lo que implica que los hallazgos no pueden generalizarse a toda su producción futura ni al conjunto del cine étnico contemporáneo. Asimismo, la investigación se circunscribe a un marco teórico específico: estudios de género, etnicidad y autorrepresentación. El cual orienta la interpretación, pero deja fuera otras posibles aproximaciones como la recepción del público, el impacto social o los análisis comparativos con otros cineastas étnicas. Finalmente, se reconoce que toda interpretación conlleva un grado de subjetividad, dado que el análisis estético y narrativo depende en gran medida de la mirada de la investigadora y de las categorías elegidas para el estudio.

A partir de los límites identificados, surgen diversas líneas de investigación futura que podrían profundizar y ampliar el conocimiento sobre la obra de Ángeles Cruz y el cine indígena contemporáneo. Entre ellas se encuentran el análisis de la recepción de sus películas en comunidades mixtecas y otros públicos, lo que permitiría explorar cómo se perciben y se reinterpretan sus representaciones de género, etnicidad y sexualidad. También sería valioso comparar su obra con la de otras cineastas indígenas de México y América Latina, para identificar patrones, divergencias y aportes a las estéticas situadas. Finalmente, se podrían estudiar los impactos sociopolíticos y culturales de sus filmes, considerando su circulación en festivales, plataformas digitales y espacios educativos.

En síntesis, la obra de Ángeles Cruz demuestra que el cine puede ser un espacio de autorrepresentación, resistencia cultural y transformación social. Sus filmes no solo visibilizan las experiencias de mujeres mixtecas y lesbianas, sino que también reconfiguran las narrativas estéticas y narrativas del cine mexicano contemporáneo, cuestionando los estereotipos y jerarquías tradicionales. La investigación evidencia cómo género, etnicidad y autorrepresentación se entrelazan en su discurso

audiovisual, generando un cine profundamente situado y ético. Al mismo tiempo, abre nuevas perspectivas para futuros estudios, invitando a explorar la recepción de sus películas, la circulación del cine étnico, y comparaciones con otras cinematografías situadas

Referencias

ADN opinión. (11 de octubre de 2022). *No hay lugar común* [Archivo de Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=CnL3G8YMLsY>

Aguilar Sánchez, O. (2020). *Ñuu Savi: Pasado, presente y futuro. Descolonización, continuidad cultural y re-apropiación de los códigos mixtecos en el Pueblo de la Lluvia*. PhD diss., Leiden University.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Álvarez-Gayou, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*.

Arias Valencia, M. M., & Giraldo Mora, C. V. (2011). El rigor científico en la investigación cualitativa. *Investigación y educación en enfermería*, 29(3), 500-514.

Aufderheide, P., Jaszi, P., & Chandra, M. (2009). *Honest truths: Documentary filmmakers on ethical challenges in their work*. Center for Social Media, School of Communication, American University.

Aumont, J., & Marie, M. (2002). *Análisis del film*. Paidós Ibérica.

Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena: Le Cinéma et la mise en scène*. Colihue.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1975).

Batlle, D. (3 de junio de 2021) Crítica de “Nudo Mixteco”, de Ángeles Cruz (Sección Harbour) - #IFFR2021. Otros cines. <https://www.otroscines.com/nota-16845-critica-de-nudo-mixteco-de-angeles-cruz-seccion-harbour>

Bautista Santiago, N. A. (2022). Paisajes mediáticos de la Mixteca oaxaqueña: imágenes para un futuro étnico. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, 29(85), 137-163.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2448-84882022000300137&script=sci_abstract

Bonfil Batalla, G. (1977). El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial.

Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1973-1979), 39(48), 17-32.

Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción* (Vol. 68). Grupo Planeta (GBS).

Calsamiglia, H., & Valls, A. T. (2012). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.

Camargo Campoy, M. L. (2021). Racismo, imágenes y humor en América latina. Los casos de la india María en México y la paisana Jacinta en Perú.

Casetti, F., & Di Chio, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Buenos Aires.

Canal 11. (8 de agosto de 2022). TAP - Ángeles Cruz (08/08/2022) [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8c6MpsvQBFI>

Castañer López, X. (2014). Género y postcolonialismo en la creación videográfica: mujeres que escriben con la cámara y seducen en la pantalla. *Dossiers feministes*, (18), 259-276.

Citron, M., Lesage, J., Mayne, J., Rich, B. R., & Taylor, A. M. (1978). Women and film: A discussion of feminist aesthetics. *New German Critique*, 13(83), 107.

Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2016). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Sage publications.

Cuéllar Ledesma, D. (2019). Representación, alteridad y subjetividad: el cine indigenista en redefinición (2005-2015). (Doctoral dissertation, Universidad Autónoma de Madrid).

<http://hdl.handle.net/10486/687420>

De Barbieri, T. (1993). Sobre la categoría género: una introducción teórico-metodológica.

Debates en sociología, (18), 145-169.esty

De Garay Arellano, G. (1997). La entrevista de historias de vida: construcción y lecturas.

Cuéntame tu vida: historia oral, historia de vida, México: Consejo Nacional de Ciencia y

Tecnología: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 16-28.

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. revista Mora, 2, 6-34.

De los ángeles Peña, M. (2013). El fashion tribal representaciones de la mujer indígena en la moda, cine y video. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, 18(41).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5855521>

Díaz Rosas, A. (2013). La representación del lesbianismo en el cine mexicano (Doctoral dissertation,

Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales:

Licenciatura en Comunicación y Cultura).

Diccionario de directores del cine mexicano. (s.f). *Cruz Ángeles*.

<https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/cruz-angeles-nombre-verdadero-maria-de-los-angeles-cruz-murillo/>

Domingos en Vocalo. (Anfitrión). (2018-presente). En conversación: Ángeles Cruz, directora y guionista de 'Nudo Mixteca' [Podcast]. Spotify.

<https://open.spotify.com/episode/427tF2EHbWYEjzs11Upb6T?si=cb5418147bcc49f5>.

Mindek, D. (2003). Mixtecos pueblos indígenas del México contemporáneo. Programa de las

Naciones Unidas para el Desarrollo. Recuperado de

<https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/11727/mixtecos.pdf>

Ereñaga, A. (2 de julio 2023). «En México, ser mujer, indígena y lesbiana es un triple sesgo negativo». Naiz. Recuperado el 8 de noviembre de 2023

<https://www.naiz.eus/es/info/noticia/20230702/en-mexico-ser-mujer-indigena-y-lesbiana-es-un-triple-sesgo-negativo#:~:text=Honor%C3%ADfico%20de%20Zinegoak-%C2%ABEn%20M%C3%A9xico%2C%20ser%20mujer%2C%20ind%C3%ADgena%20y%20lesbiana%20es%20un,los%20papeles%20que%20le%20ofrec%C3%ADan>

FICM. (22 de octubre de 2019). Primer conversatorio "Foro Cineastas indígenas mexicanas"

[Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1usaBQLzaS4&t=3574s>

García J. (16 de octubre de 2022). Desde Oaxaca, Ángeles Cruz lleva al cine una mirada a las decisiones de las mujeres sobre su territorio-cuerpo. El Universal Oaxaca. Recuperado el 8 de noviembre de 2023 <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/mas-de-oaxaca/desde-oaxaca-angeles-cruz-lleva-al-cine-una-mirada-las-decisiones-de-las-mujeres-sobre>

Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. Diccionario de estudios de Género y Feminismos, 3(0), 1-8.

Gleghorn, C. (2017). Indigenous Filmmaking in Latin America. A Companion to Latin American Cinema, 167-186. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118557556.ch10>

Grossberg, L. (2009). CORAZÓN DE LOS ESTUDIOS CULTURALES: CONTEXTUALIDAD, CONSTRUCCIONISMO Y COMPLEJIDAD1. Tabula rasa, (10), 13-48.

Guamán Pilco, T. S. (2022). Nuevas miradas desde la producción y representación de mujeres indígenas en los filmes Sacha warmi, Mar de mujeres y Uyana (Master's thesis, Quito, EC: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).

Guber, R. (2004). Salvaje metropolitano. Paidós Iberica, Ediciones S. A.

Hall, S., & Jhally, S. (1997). Representation & the media.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? Cuestiones de identidad cultural, 17, 13-39.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de Estudios Peruanos.

Huerta, I. A. V. (2022). Género, racialización y representación: apuntes para el análisis de productos audiovisuales en el México contemporáneo. *Acervo*, 40(120).

<https://doi.org/10.24201/es.2022v40.2320>

Hurtado, J. (16 de abril de 2021). Flores blancas para la tiricia del olvido. *Mutaciones*. Naíz.

Recuperado el 8 de noviembre de 2023 <https://revistamutaciones.com/nudo-mixteco-pelicula-critica/>

Hooks, Bell. (2017). El feminismo es para todo el mundo. *Traficantes de sueños*.

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2022). Anuario estadístico de cine mexicano 2022.

México: Secretaría de Cultura <http://anuario.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2022.pdf>

Jablonska, A. (2017). La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo.

Catedral Tomada. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5(9), 220-252.

<https://doi.org/10.5195/ct/2017.265>

Jansen, I. (2015). Finding one's own voice as an indigenous filmmaker. *Recurso electrónico*.

<https://hdl.handle.net/1887/36117>

Kearney, M. (1994). Desde el indigenismo a los derechos humanos: Etnicidad y política más allá de la mixteca. *Nueva Antropología*, XIV(46), 49-67.

- Kearney, M. (1995). The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism. *Annual Review of Anthropology*, 24, 547–565.
<http://www.jstor.org/stable/2155949>
- Lagarde y De los Ríos, M. (2005). Los cautiverios de las mujeres madresposas, monjas, putas, presas y locas.
- Lagarde, M. (2014). *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topías*. Madrid: Horas y horas.
- Lamas, M. (2018). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. *El género*, 1-366.
- Lamas, M. (1986). La antropología feminista y la categoría "género". *Nueva antropología*, 8(30), 173-198.
- León O`Farril, I. (2021). Colonialismo, racismo y clasismo en la imagen audiovisual del indígena en México: una propuesta de análisis. *Edähi Boletín Científico de Ciencias Sociales y Humanidades del ICSHu*, 10(19), 31-40. <https://doi.org/10.29057/icshu.v10i19.6712>
- Lévi-Strauss, C. (1969). 1949). Las estructuras elementales del parentesco. Buenos Aires: Paidós.
- Lindón, A. (1999). Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social. *Economía, sociedad y territorio*, 2(6), 295-310.
- López, E. (2016). Los Ñuu Savii: los que habitan donde moran las nubes. *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, 71.
- López, X. C. (2014). Género y postcolonialismo en la creación videográfica: mujeres que escriben con la cámara y seducen en la pantalla. *Dossiers feministes*, (18), 259-276.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4941766>

Loyola Nuño, A. A. (2023). Reseña del filme “Nudo Mixteco” de Ángeles Cruz, o “Manifiesto sobre las perspectivas de la cercanía”. Bloch. Revista Estudiantil de Historia, 1(6), 81-85.

<https://revistabloch.uanl.mx/index.php/b/article/view/113>

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula rasa*, (9), 73-102.

Martin, Marcel. (2002). El lenguaje del cine (M. R. Segura, Trad.). Editorial Gedisa. (Obra original publicada en 1955)

Martínez Almonte, E. (2021). Tramas, imágenes e intersecciones. Narrativas y resistencias de cineastas indígenas. Recurso impreso, recurso electrónico.

<http://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/1462>

Martínez, Elvia (2000). Incidencia de la migración en las prácticas culturales de las uniones conyugales de una comunidad migrante (San Juan Mixtepec). En Barrera, Dalia y Oehmichen, Cristina (eds.). *Migración y relaciones de género en México*. México: GIMTRAP, A.C., Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 349-370.

Martínez, C. (2019). How do you disclose the unrepresentable ? : A Mixtec filmmaker ' s approaches towards generational sexual abuse in La Tiricia O Cómo Curar la Tristeza (2012).

Witnessing & Testimony: Hurt, Healing & Herstory. <https://escholarship.org/uc/item/2541r0gs>

Medina, M. D. S. (2021). Propuesta teórica transdisciplinaria para el análisis para la interpretación de tres metadocumentales mexicanos: quién diablos es juliette, los rollos perdidos de pancho villa y alamar.

Medina Vizuite, L. (2019). Desmontando el armario: la representación de la identidad lesbiana en el cine.

Mercader, Y. (2008). La diversidad sexual en el cine mexicano. In V Jornadas de Sociología de la UNLP 10-12 de diciembre de 2008 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Mercader, Y. (2022). Mirada de mujer a mujer: La cámara como instrumento de lucha. Zanzalá-

Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais, 9(1), 136-144.

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/download/38573/25335>

Milenio. (16 de agosto de 2019). "Si no hubiera sido actriz, sería ingeniero agrónomo", Ángeles

Cruz. Recuperado el 8 de noviembre de 2023

<https://www.milenio.com/espectaculos/cine/angeles-cruz-entrevista-actriz-directora-ganadora-ariel>

Morales, J. U., Suárez, B., & Zapata, E. (2004). Mujeres mixtecas al volante: un análisis transnacional de movilidad, trabajo y empoderamiento. *Suárez, B. y Zapata, E. (Coords.) Remesas Milagro y mucho más realizan las mujeres indígenas campesina*, 407-459

Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. In *Feminism and film theory* (pp. 57-68). Routledge.

Noticias 22. (10 de septiembre de 2014). Entrevista con Ángeles Cruz, directora del cortometraje

"La Carta" del Tour de Cine Francés [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=C3A-8ppFY0E>

Noticias 22. (11 de marzo de 2019) Ángeles Cruz y su cine sobre la mujer indígena [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yxoljNOBxnA>

Olivera Bustamante, M. M., & Rodríguez, B. (2019). Feminismo popular y revolución: entre la militancia y la antropología. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

- Restrepo, E. (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Restrepo, E. (2022). Forcejeando con los ángeles. *Introducción interesada a Stuart Hall*. Lima: *La Siniestra Ensayos*.
- Reyes, H. A. Viko Ndiyi: "La Fiesta de los Muertos". Señales, reencuentros y ofrendas rituales entre los mixtecos. *Ideas de la muerte en México*, 23.
- Rich, A. (2003). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Journal of Women's History*, 15(3), 11–48. <https://www.doi.org/10.1353/jowh.2003.0079>
- Roig, A. T. (2017). Cine colaborativo, entre los discursos, la experimentación y el control: metodologías participativas en ficción y no-ficción. *Obra digital: revista de comunicación*, (12), 13-25.
- Romaguera, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales* (No. 24). Ediciones de la Torre.
- Roncallo-Dow, S., & Uribe-Jongbloed, E. (2019). Las contradicciones de la (auto) representación. *Discursos Fotográficos*, 15(26), 110-141. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2019v15n26p110>
- Solis Salazar, S. G. (2022). Feminismo decolonial y cine en México. Hacia una teoría cinematográfica situada. *Comunicación y Género*, 5(2), 129-135. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8738247>
- Spores, R. (2018). *Ñuu Ñudzahui. La Mixteca de Oaxaca*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Van der Zalm, J. (2006). La perspectiva de la auto-representación. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 7, 93-112.

Van Lierop, R.-L. (2019). La representación de una mujer indígena de clase baja en Roma (2018) de Alfonso Cuarón (Issue 2018). Radboud Universiteit Nijmegen.

<https://theses.ubn.ru.nl/handle/123456789/8310>

Vela Peón, F. (2001). Un acto metodológico básico de la investigación: la entrevista cualitativa.

Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social.

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Colegio de México, 63.

Vilchis Arriola, S. (2016). LA INVISIBILIDAD DE LA NARRATIVA LÉSBICA EN EL CINE MEXICANO. In VI Coloquio Interdisciplinario Internacional "Educación, Sexualidades y Género". IV Congreso Género y Sociedad.

<http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/4gys/paper/viewFile/4356/1443>

Villa Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande, Tlaxiaco Oaxaca. (11 de abril de 2015).

<http://villadeguadalupevictoria.blogspot.com/>

Zárate, R. (2021). Racismo mestizante en la representación audiovisual de la “sirvienta indígena.” In Expresiones contemporáneas de los racismos en México, (1), 159–185

<https://cutt.ly/vn6KuMS>

Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. Revista Casa del tiempo, 3(5), 26-52.

Zavala, L. (2016). De qué hablamos al decir «estética del cine». Desde el sur, 8(1), 85-100.

Filmografía

2018- Roma

D: Cuarón Alfonso

CP: Participant Media, Esperanto Filmoj.

LP: México

2012- La tiricia o cómo curar la tristeza

D: Cruz Ángeles

CP: IMCINE

LP: México

1943- María Candelaria

D: Emilio Fernández

CP: Films Mundiales

LP: México

1947- La Perla

D: Emilio Fernández

CP: RKO Pictures

Daniela Moreno Cruz

LP: México

1948- Maclovía

D: Emilio Fernández

CP: Cinematográfica Filmex

LP: México

1957- Tizoc: amor indio

D: Ismael Rodríguez

CP: Matouk Films S. A

LP: México

2023 - El eco

D: Huezo Tatiana

CP: Radiola Films y The Match Factory.

LP: Puebla, México

1948 - Ladrón de bicicletas

D: De Sica Vittorio

CP: Produzioni De Sica

LP: Roma, Italia

Daniela Moreno Cruz

1977, Alucarda, la hija de las tinieblas

D: Juan López Moctezuma

CP: Films 75

LP: México

1951, Muchachas de uniforme

D: Alfredo B. Crevenna

CP: Fama films

LP: México

1970, Las bestias jóvenes

D: José María Fernández Unsáin

CP: Artistas Mexicanos Asociados (Art-Mex)

LP: México

1984, Mujeres Salvajes

D: Fernando Durán Rojas

CP: Cooperativa Río Mixcoac

LP: México

2006, Así del precipicio

D: Teresa Suárez

Daniela Moreno Cruz

CP: Agarrate del Barandal

LP: México

Nunca seremos parte (2022)

D: Amelia Eloisa

CP: HopperCat Films

LP: México

Tres mujeres en la hoguera (1977)

D: Abel Salazar

CP: Conacite uno

LP: México

Anexos

Anexo 1. Tablas de découpage

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
	1	00:19 al 00:35	EXT, PUEBLO, DÍA, LUZ NATURAL PG del pueblo amaneciendo, se ve un	Música no diegética Sonido ambiental:			

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			reloj, paneo a la izquierda	pájaros diegéticos			

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
	2	00:36 al 01:00	INT, CASA DE ROSALÍA, PPP, el ojo de Rosalía abriéndose. Paneo a la izquierda y PC, Rosalía acostada en su cama. PD un reloj aparece que marca la hora 6:05. Paneo a la derecha, Rosalía agarra	Gallo diegético, pájaros diegéticos Sigue la misma música no diegética			

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			el reloj y ve la hr.PP Rosalía mirando a la nada, lleva su mano a su cara, levanta la mirada.				

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
	3	01:00 al 01:38	INT/EXT, CAMINO CARRETERA,, DÍA PPP. Ojo de Lupe, cámara en mano. PPP Mano de lupe limpiando el cristal. Paneo a la izquierda, PP Rostro de Lupe. PG, el camión avanza entre la neblina.	Sonidos diegéticos de camión			

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			POV vista de la hierba por la ventana. PD, el camión dice "Tlaxiaco" y tilt down				

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
	4	01:38 al 03:30	EXT, PUEBLO, DÍA, LUZ NATURAL PG del pueblo, se mira el mismo reloj que al inicio del filme, gente caminando, en un tercer plano los cerros y la neblina. Llego el camión y se baja Lupe, ligero	Sonidos diegéticos de camión, pájaros, gente hablando, el gallo cantando.	Epi: ¡Lupe! Lupe: ¡Epi! ¡Cuántos años! Epi: ¿Cuáles? sigues siendo la misma ahora que te fuistes . En este pueblo siempre son las seis y cinco		

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			Dolly in que la sigue. PC Lupe alzando la vista. PD, el reloj está marcando las 06:05. PC, regresamos a Lupe, sonríe. PE, Epi saluda a Lupe. PC Lupe responde. PM Ambas se abrazan. PLANO- CONTRAPLANO		Lupe: Ahí luego platicamos Epi: ¿y ahora? ¿onde vas? ¿que ya no te acuerdas pa' dónde está tu casa? Rosalía: Buenos días Epi		

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			ellas platican. PM Lupe se despide y camina hacia arriba, pero se regresa por lo que le dice Epi. PE. Lupe se aleja. PC. Epi viendo a Lupe, se acerca Rosalía desde el fondo. Ambas platican. Entra a cuadro		Epi: Rosalía, a que no adivinas quién volvió al pueblo Rosalía: ¿Quién? Epi: La Lupe Señora: Epi, * habla en mixteco *		

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			una señora que se dirige a Epi y le dice algo en mixteco, la señora y Epi se van. Rosalía se toca el pecho y se va. PM Rosalía camina seria y tocándose el pecho.				

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
	5	03:30 al 05: 22	EXT, PUEBLO, DÍA, LUZ NATURAL PA, Lupe caminando, el reloj al fondo. Handheld, POV, PG, una casita, el papá de Lupe a la derecha cortando leña, su mamá en el centro desgranando elote. PC,	Sonidos diegéticos de pájaros Música no diegética	Lupe: Mamita te he extrañado mucho Madre: Tú sabes por qué te fuiste ¿no? ¿Ya te curaste, o qué haces aquí? Padre: Si todavía sigues enferma, para nosotros estás muerta		

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			Lupe caminando. PD, las manos de su madre desgranando un elote. PA, el papá cortando leña, se detiene bruscamente al alzar la mirada. PC la madre ve a Lupe. PC, Lupe la saluda. PA, su madre le hace un				

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			gesto con la mano para que se detenga. PC Lupe se detiene. PC padre le habla. PC lupe se va. PE, su madre continúa su actividad, su padre le sigue con la mirada. PA. Lupe se mete a la hierba. PC Lupe arquea.				

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			PE Lupe vomita. Tilt down PD las manos de lupe agarran una hierba de la tierra, y se la come				

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
	6	05:22 al 06:54	INT/EXT, CASA DE ROSALÍA, DÍA, LUZ NATURAL PP, Rosalía está sentada en medio de su cocina. PG, Lupe llega. PP, Lupe toca la puerta. PE, Rosalía permanece sentada. PP, Al no ver	Música no diegética de fondo Sonido de pájaros diegéticos			

Película: La carta							
Año: 2014							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Sonido Música, ruidos.	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo- afectivas
			respuesta, lupe comienza a irse. PD, la puerta se abre. PE, Lupe se detiene. PP, Rosalía y Lupe se miran y abrazan.				

	7	06:54 al 10:26	INT,CASA DE ROSALÍA, DÍA, LUZ NATURAL.PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO, de los rostros de ambos personajes. PA, Rosalía le pasa lentamente el café a Lupe. PP, Lupe coge con las dos manos el café y mira a Rosalía. PP, Rosalía se acerca al estante y de una cajita saca una carta. PP, Lupe no se mueve. PD, La mano de Rosalía acerca la carta a Lupe. PP, Ambas se besan pero después Rosalía empuja a Lupe. PD, El café derramado	MÚSICA NO DIEGÉTICA QUE SE DETIENE DE GOLPE Sonidos: el café sirviendo, golpe de la taza al caer, y líquido derramándose	Rosalía: Siéntate ¿Quieres un café? Lupe: sí. Gracias Rosalía: te fuiste muchos años Lupe: Sí, ahora regreso porque no me hayo. Estoy muerta desde que me fui Rosalía: ¿y para qué volviste? Lupe: para que me contestes lo que te pregunté en mi carta Rosalía: éramos muy chamacas Lupe Lupe: mi carta todavía vale Rosalía: confundiste las cosas, está mal Lupe: No está mal y tú lo sabes		
--	---	-------------------	--	--	---	--	--

	8	10:26 al 13:17	INT, CASA DE ROSALÍA Travelling, la cama, ellas acostadas abrazadas. PC Lupe duerme, Rosalía no, Rosalía se acomoda y se ven sus pechos, Lupe despierta, besa el hombro de Rosalía, ambas se ven, se besan en la boca. PE, ligero Dolly out, Rosalía se sienta, Lupe le acaricia el brazo. Dolly out, Lupe se levanta de la cama. Se queda a un lado de la cama, cubriéndose un poco con su ropa, mira a Rosalía, mientras que esta mira al frente con la mirada perdida.	sonido diegético de pájaros cantando	Rosalía: No te puedes quedar aquí. Tú sabes cómo es el pueblo		
--	---	-------------------	--	---	--	--	--

	9	13: 17 al 15:06	EXT, CAMIÓN, DÍA Gente subiendo al camión, Lupe sube unos escalones pero se detiene y voltea hacia atrás, las lágrimas caen de su rostro. PP, Lupe pensativa. PE, Rosalía llega corriendo y sube al camión. PA, Rosalía sonríe. PP, Lupe voltea y abre la boca. PC ambas sentadas se miran y sonríen. PD, Rosalía le da la carta a Lupe, se lee ¿Quieres ser mi novia? Atentamente Lupe y la respuesta: Sí, atentamente Rosalía. PC, ambas se miran, sonríen y se recargan en sus asientos. PD, la mano de Lupe con la carta toma la mano de Rosalía, sus manos se entrelazan y				
--	---	--------------------	---	--	--	--	--

Daniela Moreno Cruz

			Rosalía las cubre con su rebozo.				
	10	15:06 al 15:16	EXT, RELOJ, DÍA, LUZ NATURAL PD, El reloj avanza y marca más de las seis con cinco	Sonido diegético: tic tac del reloj Música no diegética			

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
1	1	09:30 al 12:30	INT, CASA DE PIEDAD,,NOCHE PA, María y Piedad. PC, Maria le acerca la rosa a Piedad y se besan, se quitan la blusa. PP se acuestan en la cama. PD, las manos de Piedad que acarician a María.		Música no diegética	María: ¿y el papá? María: la guardaste Piedad: fue mi primer regalo		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			Handheld, Piedad sube por el cuerpo de María besándolo. PD María desabrocha el brassier de Piedad. Contrapicado, María acaricia los pechos descubiertos de Piedad. PP, el rostro de placer de Piedad. PC, María se sienta sobre Piedad.					
2	1	39:50 al 40:47	INT-EXT, OFICINAS DE LA ASAMBLEA, DÍA, LUZ NATURAL		pájaros diegéticos	Esteban: Vengo a que se haga justicia, tú sabes que me engañaron		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			PG, Esteban llegando a las oficinas. PC, Esteban exige justicia. PC señor uno. PA, todos se dan la mano. PC, señor dos. PG, El señor 2 convoca a los vecinos. PD, bocina parlante.			Señor 1: aquí primero se saluda Señora 1: buenos días Señor 2: buenos días Señor 1: Trata de solucionar tu problema con Chabela, ya sabes que al venir aquí tú conoces al pueblo Esteban: Pues llama a asamblea antes de que haya un muerto o dos, o los que sean		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Señor 1: siéntate, ahorita platicamos Esteban: vengo a exigir justicia Señor 2: ¡Siéntate!, ahorita vemos como solucionamos el problema pero ¡siéntate! Señor 1: a ver, convoca a todos los vecinos a una reunión urgente hoy a las tres de la tarde Señor 2: Buenos días vecinos San Mateo, se		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						les informa que nos concentremos hoy a las tres de la tarde		
		40:51 al 40:53	PG explanada municipal, la gente la está limpiando		La voz por el parlante	Señor 2: en nuestra explanada municipal		
		40:53 al 40:55	PE, tienda de lipa		La voz por el parlante	Señor 2: ya que tendremos una reunión de carácter urgente		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
		40:55 al 40:59	PG dunas		La voz por el parlante	Señor 2: para tratar asuntos relacionados con nuestro vecino Esteban Juarez		
		40:59 al 41:04	GPG del pueblo, una señora lleva a sus ovejitas		La voz por el parlante	Señor 2: y Chabela García, esperando contar con su puntualidad. Gracias y que tengan un buen día.		
	2	41:04 al 41: 34	EXT, EXPLANADA COMUNITARIA, DÍA, LUZ NATURAL PG la gente reuniéndose, acomodando sillas. PC, el		Pájaros diegéticos Gente hablando.	Señor jefe 1: Buenas tardes vecinos de San Mateo <i>habla en mixteco*</i> Esteban: Buenas tardes		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			amigo de Esteban le agarra el brazo y Esteban se lo quita. PG, la gente se saluda, entra a cuadro Chabela. PC, Chabela, su hijo y su novio llegan. PA, se colocan todos en línea. PG el líder de la asamblea saluda. PM, el líder presenta el caso. PC, Esteban expone su punto. PC, Chabela expone su punto		Cohetes diegéticos Música de la banda diegética	gente: Buenas tardes Esteban: Ustedes saben que en el pueblo tenemos mucha pobreza y que eso nos ha orillado a irnos a trabajar al norte por eso me fui como muchos en el pueblo se van. Yo siempre estuve al pendiente de Chavela y los niños Les mandé dinero Y cositas, por necesidad me fui, por la		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			PC, la gente de la comunidad opina. PA, Chabela avienta las cartas. PG Esteban quiere golpear al novio de Chabela. PC, Lipa se persigna y se va de la asamblea. PC, el líder pregunta por soluciones. PM, la gente de la comunidad. Plano-contraplano, Esteban y Chabela charlan. Over the shoulder los líderes			necesidad de ganarme unos centavos , por la necesidad de poderme comprar un clarinete, por la necesidad de que mis hijos fueran a la escuela, por pura necesidad fue que dejé el pueblo. Ahora que regreso me encuentro que Chabela tiene otro hombre en la casa Por eso vengo a exigir justicia.		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			piden votación. PG, la gente alza sus manos. PC el líder de la resolución. PG la gente aplaude			Señor jefe 1: Chabela, ¿qué tienes que decir de esto? Chabela: es cierto que mandaste dinero, pero fue para mantener a tus hijos, yo te pedí que me llevaras porque ya te extrañaba tanto que apenas podía respirar, ¿sí o no? Ni siquiera me contestó, ahí están las cartas que le mandó a su mamá , ¿y yo qué ?		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Hombre 1: lo engañastes Chabela: Ya no eres el mismo que te fuistes, tu pinche necesidad siempre por delante. Pues así como Esteban tuvo la necesidad para irse, mi cuerpo también tuvo su necesidad Mujer 1: se tardó mucho, ya no hubiera regresado Mujer 2: habla en mixteco		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						hombre 2: si no nos vamos por gusto hombre 3: habla en mixteco Señora jefa: pero Chabela y Juvencio siempre han cumplido con sus tequios y sus cooperaciones Esteban: pero con mi dinero, yo también he cumplido con mis obligaciones		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Señora jefa: pues que te lo devuelvan entonces mujer 3: los que se van al norte piensan que aquí tienen a su pendeja hombre 3: habla en mixteco Mujer 2: habla en mixteco Señor jefe 2: yo digo que la chabela se regrese con el esteban, pues al fin y al cabo son marido y mujer		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						hombre 4: pues que juvencio cuide a los niños Lipa: Mira Chabela, no te portastes bien, tú te quedaste para cuidar la casa, no para hacer tus chingaderas. Viste que tu marido se fue a trabajar, y tu de calenturienta te buscaste a otro Esteban: ¿y tú qué? ¿no vas a decir nada cabrón? te metiste con mi mujer		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Juvencio: Chabela estaba sola Señor jefe 1: bueno vecinos qué sugieren para solucionar este problema mujer 4 de la comunidad: y qué pasará con los niños? hombre 5: que los partan a la mitad Esteban: yo soy tu papá mijo		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Chabela: con los niños no te metas. Ellos no tienen la culpa de esto Esteban: son mis hijos chinga Chabela: habíamos acordado en que te fueras un año, yo te dije que si no regresabas mejor te olvidaras de mi, tu me abandonaste, y ahora vienes como si nada a reclamar el maíz que no regastes,		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						entiende pues, yo ya no te quiero Esteban: ¡pero yo sí! yo quiero mi casa y mi mujer, si tú no quieres te vas a la cárcel, yo me quedo con mis hijos Señor jefe 2: bueno, pues ya escuchamos lo que tenían que decir los dos, ahora procederemos con la votación.		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						señor jefe 1: bueno vecinos, los que estén a favor de esteban que levanten la mano señor jefe 2: una, dos, tres, cuatro, cinco, seis... ocho votos a favor de esteban Señora jefe: levanten la mano los que estén a favor de Chabela. Mayoría Señor jefe 1:: bueno, por la autoridad que		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						nosotros tenemos, lo justo es que te quedes con la casa y Chabela que siga su vida.		
3	1	de 1:17:06 a 1:18:35	EXT, TIENDA LIPA, NOCHE PP. Toña hablando por teléfono PM llega su tío PM toña y su tío conversan PG llega su madre, hay gente alrededor, PM el tío reclama que no se		Canto de grillos diegéticos	Tío: Hola Toñita, ¿qué querías hablar conmigo? Qué gusto de verte yo pensé que te habías olvidado de nosotros Toña: No, está cabrón para olvidarte		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			metan PP Rostro de Toña,PM todos se van			Tío: que a poco porque me ves más viejo ya no me quieres Toña: no te le acerques cabrón Tío: Mija Vete para la casa voy a hablar con tu mamá Toña: ve mija Tío: ¿qué pasa Toñita? Toña: No me digas Toñita culero, si sabes que se te acabó el veinte ¿verdad cabrón?		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Tío: Qué pasó Toñita, lo que te dijo rosa son puras mentiras Toña: Yo no soy mi mamá y a la gente como tú hay que cortarles la verga Madre: (palabra en mixteca) ¿Qué está pasando aquí? tío: nada, solo recordando viejos tiempos		

Película: Nudo Mixteco								
Año: 2021								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen	Puesta en escena	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						señor: Toña ha hecho una acusación muy seria. Hay que ir con la autoridad Tío: Tú cállate metiche Lipa: Fermín y Toña vayan a la casa. Ahí se va a arreglar esto. Y ustedes bola de chismosos ¿qué están haciendo?, ¿que no tienen trabajo en sus casas? ¡Camina!		

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
	1	0:20 al 0:25	EXT, PUEBLO, DÍA, LUZ NATURAL GPG, el pueblo.	Música diegética			
	2	0:25 al 02:18	EXT/INT, FIESTA, DÍA PG, niños corren.Travelling que sigue a los niños. PC, hija de Alicia. PM, César baila con la niña. Travelling gira siguiendo a Alicia, y a César.	Música diegética	Alicia: ¡Ya César! César: ¡Es mi hija chinga! César: ¡Alicia!		
	3	02:18 al 02: 38	EXT, MILPA, DÍA		Voz indistinta: ¡Alicia! ¡Alicia!		

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			PE, Alicia y su hija caminan de la mano y entran a la milpa. PC, Alicia abraza a su hija y se rasca la nariz.				
	4	02: 38 al 03:38	PD, los pies de Alicia niña. PC, Alicia niña agachada entre la milpa y abrazando a un perrito se rasca la nariz, llega su hermano y le arrebató al perro. PICADO, el hermano de Alicia la agarra del brazo. PM, carga a Alicia. PA, se la lleva y desaparecen entre la milpa. PC, el otro hermano se queda pensando. PA, La mamá de Alicia carga madera.		Crispin (Hermano 1 de Alicia): Alicia,¿ dónde te metiste escuincla? Crispin: Vete pa'la casa Madre: ¿ y tu hermana? Hermano 2: se fue con Crispin. Hermano 2: mejor vamos por él		Violencia de género

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			PE, salen del cuadro madre y hermano.		Madre: ta bien, está con tu hermano, es su hermano.		
	5	03:38 al 03: 59	PC, Alicia llora, su hija le seca las lágrimas. PD, sus manos se entrelazan		Alicia: No puedo llorar, no puedo llorar. Sigo mala Hija: ya vamos a la casa		
	6	03: 59 al 05:43	EXT/INT, CASA FAMILIAR,DÍA, LUZ NATURAL PG, Esteban toca el violín, Justa desgrana el elote. PG, Alicia y su hija están sentadas a la mesa. PM, César habla con Justa. PG, travelling, Justa entra a la casa, tapa a su hija con una cobija. PC, la niña	Música diegética	César: No me dejó entrar en toda la noche Justa: tú no vas a comer Hija: está enferma Justa: ¿te cayó algo mal?		

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			contesta. PANEÓ IZQUIERDO, PD, las manos de Alicia tiemblan. PC, Alicia tiembla, está pálida, ojos llorosos. PC, Justa llora		Alicia: No pude dormir acá,, tengo un hoyo en la panza. Tengo un miedo como de chivo antes de que lo maten Hija: no nos hallamos pues Justa: andas tiricienda, estás enferma del alma pues Justa: Yo te la pegué hija Alicia: y a usted quién se la pegó acá?		

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
					Alicia: ¡come!, ¡come!, ¡come!		
	7	05: 43 al 07: 15	PC Justa de niña con las manos tapando su cara. PC Ita, madre de Justa le habla molesta en otro idioma. PM, Ita agarra a Justa del brazo y la jala, Justa se resiste e Ita la cachetea. PC, Justa sangra por la boca. PM, el tío desenfocado sentado en la mesa comiendo, llegan Ita y Justa a la mesa y solo Justa se sienta, Justa intenta pararse pero el tío la detiene. PD, la mano del tío tocando la pierna de Justa, ella pone sus	Muchos silencios, solo ruido de fondo diegético, como pájaros o el sonido del maíz al desgranarlo. Se solapan la voz de Alicia y de Justa	Ita: ¡Come! Vas a sentarte a comer, ¡niña tonta! (mixteco) Justa: No, con él no Ita: vas a comer con él, es tu tío Tío: Ita, vete pa' fuera Alicia: ¿y a usted quién se la pegó? Justa: tu abuela	Lengua mixteca	Violencia de género

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			dos manos cerca de su parte íntima, PM, ellos dos en la mesa. PP, Justa voltea a ver a su madre, la madre desenfocada se enfoca y ve lo que pasa pero voltea la mirada, PC, el tío sigue comiendo. PE, picado, Ita se levanta y camina fuera de la casa. PM, Ita se detiene en la puerta, quiere llorar y cierra la puerta. PD, travelling, maíz. PC y dolly out, Ita llora mientras desgrana el maíz. PG, la casa en medio de la hierba	dentro del flashback.			

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
	8	del 07:15 al 08:15	PD, las manos de Ita que desgranar el maíz, TILT UP el rostro de Ita en PC. Ita alza la mirada. PC, el rostro de Alicia. PC, el rostro de Ita, vuelve a bajar la mirada. PP, Alicia tiembla, paneo a la derecha, Justa sigue con las manos en el rostro, paneo a la izquierda al rostro de Alicia. PG, Alicia, Justa y la niña se levantan de la mesa. PE, Alicia toma una cubeta, ve a César y sale del cuadro. PG, desde la casa, el marco de la puerta encuadra a César y a Ita en un segundo plano.	Música diegética del violín de César.	Alicia: pues aquí se acaba		

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
	9	08: 15al 10: 05	TRAVELLING sigue a la niña que corre entre las flores. PM, Justa oliendo las flores. PM, Alicia corre entre las flores. PD, flores blancas corriendo sobre el río. GPG, Alicia, Justa y la niña en la orilla del cuerpo de agua. PC, Alicia le da a su hija oler las flores, luego ella las huele. PM, dolly in, llegan Césa e Ita. TRAVELLING, Justa le entrega flores a Ita. HANDHELD, Alicia habla con su hija y se quita una corona de flores del cuello, la niña hace lo mismo.PC, Ita huele las flores.	Música diegética	Alicia voz en off: Dicen que la tiricia es la peor de las enfermedades, que la tristeza es la que va mandando en la persona. Para curar la tiricia, para curar la pena: flores blancas Alicia: ¡mamá! Alicia: no cargues mi pena, no cargues la pena de mi mamá, no cargues la pena de la mamá de ella, no es tuya esa tiricia		

Película: La tiricia o cómo curar la tristeza							
Año: 2012							
						Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			PE, Alicia y su hija avientan las coronas de flores al agua, ESPACIO NEGATIVO a la derecha que se llena con la llegada de César. Travelling, César toca el violín, la cámara se aleja y encuadra a todos. GPG, PANEÓ A LA IZQUIERDA, Alicia, su hija y César caminan y salen del cuadro. FUNDIDO A NEGRO		Alicia: no mires atrás, ¡camina!, sabes que la música ayuda a curar todo, yo creo que hasta la tiricia.		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
1	1	25: 06 al 28:06	GPG, Valentina caminando. PD, el río corriendo. PD, TRAVELLING, la textura del árbol. TILT DOWN, PC, Valentina sentada frente al árbol. PD, el río cayendo fuertemente sobre las raíces del árbol, PLANO PICADO, Valentina sentada con los pies colgando al río Valentina pateo la rama del árbol. PD, agua agitada. Valentina cae al río. PD, el sombrero flota.	Valentina en el uniforme de la escuela, usa el sombrero que era de su papá	Música diegética Sonido del agua corriendo, sonido de debajo del agua	Valentina: Árbol, te abrazó el rayo Valentina: ¡Papá! Valentina: ¡Papá! 27: 03 Papá de Valentina: daza kuro kotoro maro ke baro karukoi nirulori Valentina	Lengua mixteca	

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			Valentina trata de flotar desesperada. PC, TRAVELLING, Valentina tirada a la orilla del río inconsciente, un perrito se acerca a olerla.			shaa koi ini ro kanusha ko ini ro kootoromaru luli Valentina		
	2	32:27 al 33:46	PG, la gente camina alrededor del patio de la casa de Valentina, preparando todo para la velación. TRAVELLING, PC, Valentina camina hacia la fogata y va por Pedro.PC, ambos se sientan uno al lado del otro, platican			32:09 Valentina: Ya se que me dijo mi papá en el río: dasa kuro ¿Tú sabes qué significa?		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			sobre lo que el padre de Valentina le dijo en mixteco. PANEOS que siguen la conversación.			Pedro: cómo estás Valentina: bien pero me caí en el camino, pero te pregunté qué significa ndasa kuro Pedro: significa como estas valentina: tengo que		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						aprender mixteco Pedro: ¿Para qué? Valentina: es que a mi papá se le olvidó el español Valentina: ¡Kandi!		
	3	34:12 al 34:58	PG, Valentina y pedro andan en bici en el bosque,	Bosque con muchos árboles, campo abierto con	Pájaros diegéticos	Pedro: Yunu cui Valentina: Yunu cui Pedro: árbol	Lengua mixteca	

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
				flores que los rodean. Valentina y Pedro llevan una sábana a modo de capa de superhéroe.		Valentina: árbol Pedro: yu cha Valentina: Yu cha Pedro: río Valentina: río Pedro: taataro Valentina: taataro Pedro: papá Valentina: papá Pedro: sokani		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Valentina: sokani Pedro: burra Pedro: te toca Valentina: kiti Valentina: animal Valentina: tan di tio, buenos días tío Valentina: anui, corazón		
2		07: 35 al 12:24	PM, hombres tocando música, tubas y trompetas, atrás vienen cargando el	El maquillaje de Emiliano, juega un papel	Música de tubas y trompetas diegética	Gente cantando: bina tecua		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			ataúd del papá de Valentina. PP, Valentina duerme en su cuarto. TRAVELLING que sigue a Pedro. PG, bajan el ataúd, la madre de Valentina llora y los hermanos de Valentina están cada uno a lado de ella. TRAVELLING, la abuela de Valentina recoge el copal y lo acerca a la madre de Valentina, la madre de Valentina llora mientras canta. TRAVELLING, Valentina	importante pues lo hace ver hinchado, morado, tierroso,		bina tecua chakuri bi natecua Madre: bina tecua, bina tecua, chacuri mina tecua, anui chilcua, bina tecua, chakuri bina tecua. Gente: Levántate, alma cristiana,		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			sale de su cuarto y Pedro le habla pero ella lo ignora. PM, Valentina se acerca a su mamá, y su mamá la abraza. PD, la flama de las velas. PD, el copal, la cal, y debajo del tapete de mimbres que está debajo del ataúd está el cómic de kandi, Valentina se acerca y lo ve, su mamá la jala, Valentina intenta agarrarlo, pero su mamá la regaña, Valentina pateo el copal, Valentina mira a			despierta si estás dormida, que Dios te viene buscando y a su gloria te convida. Este es el último aviso, no esperes hasta mañana,		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			Pedro y le hace señas, Pedro agarra el comic. PC, CONTRAPICADO, la madre de Valentina llora desconsolada sobre el ataúd de Emiliano. PC, Valentina se asoma. PP, el rostro de Emiliano aparece en cuadro por menos de un segundo. Uno de los hermanos de Valentina la quita. PPP, La boca de Emiliano con la piel seca de apariencia escamosa.			hoy te dice Jesucristo: "Levántate, alma cristiana". Pedro: Vamos a jugar madre: Hija Madre: Valentina Madre: chamaco travieso Madre: Emiliano		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Valentina: ¿qué le pasó a ese señor?		
	2	12: 55 al 13:37	PG,el marco de la puerta encuadra a los personajes. PC, Los hermanos de Valentina, su madre de Valentina y Valentina todos sentados a la mesa, desayunando. PC, Valentina le dice a su madre que el señor de la caja no era su papá.PG, la madre de Valentina se			Valentina: ¿y papá cuando va a regresar? el señor que estaba en la caja no era mi papá, estaba gordo y morado, de verdad mamá Valentina: ¿Qué?		

Película: Valentina o la serenidad								
Año:2023								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			levanta de la mesa y sale de cuadro.					

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
	1	0:24 al 0:56	PD , se observa la ciudad desde la ventana de un camión, una mano la limpia, se abre el plano y aparece el rostro de Arcángel en PP.		Sonidos diegéticos: el motor del camión, música de la calle, bullicio.			
	2	0:56 al 1:49	PG , llega el camión a la terminal. PM , Arcángel baja del camión con un bulto en su espalda, saca una hoja y					

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			entrecierra los ojos al leerla					
	3	1:49 al 3:11	PG , Arcángel camina por la ciudad. GPG , Arcángel cruza una avenida grande, al fondo hay una iglesia. PG , se sienta en una banqueta, destapa el bulto que traía en la espalda y se descubre en PP, rostro de una anciana. PG , Arcángel saca de un		Ruidos diegéticos de la ciudad: perros, coches, pájaros.	Arcángel: destapate Arcángel: te lastiman tus ojitos Arcángel: ten, patro Patrocinia: gracias Arcángel: de nada Arcángel: ¡come!		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			trapo unas tortillas y las hace taco.					
	4	3: 11 al 05:25	GPG, Arcángel y Patrocinia llegan a un edificio grande. PC, RACK FOCUS Arcángel se acerca a leer lo que dice la placa del edificio. PP, Arcángel entrecierra los ojos. PD, la placa se ve borrosa y con luces resplandecientes, apenas se alcanza a	Un lugar reducido, mucha gente, un escritorio grande que ocupa casi todo el espacio del encuadre, los personajes apenas en un rincón. Hay bultos grandes de		Trabajadora de la casa hogar: esta acta no se la puedo aceptar, no se acuerda que le había dicho que me la trajera reciente. Arcángel: ando buscando una casa para que puedan cuidar a nana Patrocinia		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			leer “Casa Juárez, hogar para ancianos”. PG, en primer plano mucha gente parada, en segundo plano Arcangel y Patrocinia haciendo fila. PD, papeles hojeados. PG, siguen en fila patrocinia y Arcángel. PD, marcan un papel con palomitas y taches sobre los	carpetas y papeles sobre los escritorios		Trabajadora: Qué parentesco tiene con la señora? Arcangel: ¿por qué? Trabajadora: porque este es un lugar para gente sola. si la señora es su mamá usted tiene que cuidarla arcangel: no es mi mama, pero vive sola en mi comunidad y no hay		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			documentos. PC, Patrocinia y Arcangel frente a la trabajadora.			nadie que se pueda ocupar de ella trabajadora: ¿trae algún papel de su pueblo? Trabajadora: ¿los documentos de la señora? Arcangel: créame señorita, la abuela vive sola desde hace mucho tiempo y no hay nadie que se ocupe de ella		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						trabajadora: sin estos documentos no se puede hacer nada Trabajadora: pasele doña Santos		
	5	05:25 al 06:20	PG, Arcángel y Patrocinia esperan dentro del lugar. PG, la trabajadora recoge sus cosas. PC, Rostro de Arcángel		Música no diegética	Trabajadora: ya le dije que sin documentos no se puede hacer nada Arcángel: de todos modos voy a esperar		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Trabajadora: a leguas se ve que es su mamá		
	6		GPG, Arcángel y Patrocinia sentados en la banqueta, un perro les acompaña.					
	7		PC, Arcángel y Patrocinia van por la calle		la voz de un vocero vendedor			
	8		Arcángel y Patrocinia en la estación del autobús. GPG, se sientan en el piso. PD, la hoja que			Arcángel: estás bien Patito? Patrocinia: sí		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			señala los documentos que se necesitan para la casa de acogida, se ve borrosa. PC, Arcángel levanta la mirada. PD, POINT OF VIEW el lugar se ve borroso. PC, Patrocinia habla con Arcángel pero nunca lo ve.			Arcángel: sí?, no estás enojada conmigo? Patrocinia: no Arcángel: ¿no?, ¿por qué no me quieres ver?		
	9		PG, La estación de autobuses pero de noche					

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
	10		PC, Arcángel carga a Patrocinia y va caminando. Un señor con un diablito pasa frente a ellos. PG, Arcángel alcanza al señor del diablito para que se lo rente, unos niños llegan vendiendo veneno para rata.			Señor del diablito: comprar, comper. Arcángel: Hey Señor al fondo: ¡México, mexico! Arcángel: Disculpe, en cuánto renta su diablito Niño 1: veneno para las ratas, veneno Niño 2: chicles chicles		
	11		PG, una señora sentada en un escritorio atiende a			Señor: Muchas gracias señorita eh, con permiso.		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			un señor. Arcángel entra a cuadro por la derecha, lleva en el diablito a Patrocinia. Over the shoulder, Arcángel se acerca a preguntar sobre los documentos. PD, POV una INE falsa y borrosa			Señorita: Hasta luego Señorita: en qué le puedo ayudar Arcángel: ¿tiene identificación, acta de nacimiento, credencial de elector, pero que sean oficiales? Señorita: si tiene algún problema se la cambio Arcángel: no, no es para mí, es para		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						ella. Se llama Patrocinia Señorita: Hola Patrocinia. Le coloca eso en la espalda, por favor Arcángel: ¿así? Señorita: Sí, allí está bien Arcángel: también voy a necesitar estos documentos Señorita: esto va a estar hasta mañana, no tengo		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						documentos de viejitas		
	12		GPG, Arcángel y patrocinia van por la calle, Patrocinia sigue en el diablito					
	13	10:17 al 11:19	GPG, Ambos en la calle, cerca de un plantón. PM, una mujer se acerca y le regala comida. PC, Arcángel regresa con Patrocinia. Un hombre detrás les toma una foto y			Arcángel: (habla en mixteco) Ahorita vengo Mujer: ¿un taquito? ¡tomalo!, ¡tomalo! ¡tomalo! Arcángel: muchas gracias		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			después les da dinero			Arcángel: nos regalaron de comer mira Patrocinia: no no, ya no quiero comer, ya me quiero morir, ya no aguanto. Ya no, ya no tengo hambre Arcángel: nomas tantito Patrocinia: ya no (habla en mixteco) Arcángel: no, tú no te vas a morir		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
						Patrocinia: ya no aguanto, ya no quiero comer Arcángel: no, tú no te vas a morir, come poquito Patro: ya no		
	14	11:19 al 11:47	GPG, Arcángel y Patro sentados en el piso de la central de autobuses.					
		11:47 al 12:30	PG, están de nuevo en la casa de acogida para ancianos, frente a la		Música diegética que sirve de nexa a	Trabajadora: ¿la señora camina? Arcángel: no		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			trabajadora que los atendió la primera vez		la siguiente escena	Trabajadora: ¿usted es necio? Le voy a dar entrevista para hoy en la tarde, pero no pierda su tiempo, si la señora no puede valerse por sí misma, no la van a aceptar Arcángel: gracias		
		12:30 a 13:52	PG, POCA PROFUNDIDAD DE CAMPO, Ambos personajes van por la calle, Llegan a una		Música diegética del desfile	Señora: ¡vivan los novios!, ¡vivan los novios!		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			plaza. PG, una celebración de boda pasa frente a ellos. PD de los muñecos del desfile, de los hombres que tocan la música. PC, Arcángel y Patro sonríen y aplauden. PP, Patro sonríe mucho. PC, los novios bailan					
		13: 52 al 14: 08	PG, Arcángel sale de la dirección de la casa de acogida,			Trabajadora: ¡señor arcángel!		

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbianidad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
			Patrocinia espera a lado de la puerta, Arcángel azota la puerta					
		14: 08 al 14:40	PG, Arcángel Y Patro sentados al piso de la estación de autobuses		Música no diegética			
		14:40 al 15:21	Arcángel en el baño, se queda mirando a la nada		Música no diegética			
		15:21 al 15:42	PG, Estación de autobuses de día, Arcángel pasa caminando		Música no diegética			

Película: Arcángel								
Año: 2018								
							Autorrepresentación	
Secuencia	Escenas	Duración	Imagen (acciones, tipo de plano, movimiento de cámara, encuadre)	Puesta en escena (escenografía: decorado, atrezzo, vestuario, iluminación)	Sonido (diégesis, silencios, música, ruidos)	Diálogos	Identidad mixteca lengua, la migración, la organización comunitaria, los rituales, y la muerte	Mujer, género y lesbiandad violencia de género y las relaciones sexo-afectivas
		15:42 al 16:39	CASA DE ACOGIDA, EXTERIOR, DÍA PC, Patro le da la bendición a Arcángel y le cubre los ojos con sus manos. GPG, Arcángel se va y se lleva el diablito, Patro se queda sola.		Música no diegética			
		16:39 al 17:03	POV, Ventana del camión, PP, Arcángel se talla los ojos. La vista de la ventana se hace cada vez más borrosa.		Música no diegética			

Anexo 2

Elementos narrativos /estéticos que principalmente ayudan a la autorrepresentación de la identidad mujer mixteca y lesbiana de Ángeles Cruz

Narrativos	Categoría
Texto narrativo (imágenes y palabras)	Género, Lesbianismo
Diégesis	Identidad mixteca, lesbianismo, género.
Personaje narrador	Género
Encuadre	Lesbianismo
Estéticos	
Vestuario	Identidad mixteca
Decorados	Identidad mixteca
Props	Identidad mixteca
Música	Identidad mixteca

Anexo 3 Entrevista

1 **Daniela:** Eh, bueno, pues como te comentaban en mis correos, mi último trabajo de maestría —que es
2 lo que he estado trabajando durante dos años— ha estado enfocado completamente en ti y en tu
3 filmografía, y entonces para mí pues es muy importante que tengamos esta conversación y poder incluir
4 tu voz en el corazón de este proyecto. Entonces, de verdad, mil gracias. Te quiero platicar cuál es el
5 objetivo de esta conversación. Eh, me gustaría que, más que una entrevista, pues fuera un diálogo entre
6 nosotras, donde tú puedas contarme un poquito más de ti, de tus vivencias, de tus experiencias, de quién
7 es Ángeles Cruz. Y bueno, en ese sentido, pues me gustaría que me contaras el relato de tu vida, y yo voy
8 a ir como guiando un poquito la conversación de repente, o preguntando algunas cosas que tú hayas
9 mencionado, que me interesa saber un poquito más a profundidad. ¿Cómo ves, te parece bien?

10 **Ángeles:** Sí, sí, aunque creo que bastante ya hay, digamos, de información, no hay más que sumar, pero
11 lo que gustes, encantada de compartir de esto.

12 **Daniela:** Ok, perfecto. Bueno, yo quiero iniciar preguntándote: cuando piensas en tu vida, ¿qué recuerdos
13 o imágenes son los primeros que vienen a tu mente?

14 **Ángeles:** Que... que la infancia pega muy fuerte, ¿no? Es, es, es como determinante, no sé si en la vida de
15 todas las personas, pero en la mía sí, ¿no? Y eso... este... jugaba con mi hermano en medio del lodo, pienso
16 en los árboles, pienso este... en la lluvia, ¿no? Cuando nos metíamos al bosque y bajábamos hechos, este,
17 un montón de... con, con, o sea, empapados y llenos de lodo, y con un montón de fruta entre las manos,
18 o eso, subíamos al cerro, o que... o íbamos, mi madre nos mandaba al río —porque es un lugar de riesgo,
19 un lugar peligroso— pero siempre íbamos todos los días, ¿no? Entonces, para mí era como pues muy
20 hermoso...

21 Eh, también recuerdo... creo que, creo que es, es, es un momento que los recuerdo mucho. Recuerdo
22 también mucho las cocinas, cuando entrábamos a calentarnos por el frío, a tomar un café, ¿no? Este... a
23 mí me gustaba mucho el café desde niña. Este, mi madre dice que yo tomaba café desde los tres años,
24 ¿no?, café con leche. Y este... y recuerdo eso, ¿no? Recuerdo entrar a la cocina de humo, a tomarme un
25 cafecito, un trasto de pan, o un pedazo de tortilla, a convivir ahí como familia.

26 También recuerdo las noches, escondidos atrás de la casa, y mi hermana, una de mis hermanas,
27 contándonos historias de terror —¿no?— de las brujas y no sé qué, y nosotros muertos de miedo, pero
28 ahí estábamos. O sea, como que mi infancia fue muy determinante en mi... en mi formación, ¿no?

29 Este... no había, cuando yo nací, no había luz. Había, este, unos quinqués de petróleo con los que
30 alumbraba uno, y el agua también, pues había que ir al río por el agua. Entonces, siento que eso me dio
31 como la posibilidad de habitar otra realidad muy distinta a la que se vive hoy, digamos, ¿no? En eso
32 siempre crecí, muy hermoso, entonces siempre había más hermanos alrededor mío, y siento que eso me
33 dio mucha contención, ¿no?

34 Este... eh, mi madre era una persona, una mujer muy fuerte. Mi padre era un hombre muy, muy amoroso,
35 muy cariñoso, este... y eso creo que también nos, nos, nos marcó un poco, en enseñarnos como el afecto,
36 ¿no? Este, recibir el afecto, y creo que eso nos da como, pues, contención y certeza de quién eres en esta
37 vida, ¿no?

38 **Daniela:** Claro, qué interesante lo que comentas, ¿no?, de tu infancia. Y creo que, comparada con otras...
39 bueno, tú creciste en la Mixteca, tengo entendido, que es muy distinto.

40 **Ángeles:** En Villa Guadalupe Víctor y en Tlaxiaco, ¿no? En los dos lugares, llegamos los primeros años entre
41 estos dos lugares. Y eso, o sea, para mí sí fue mi vida: en la montaña, en los árboles, en el río, en el campo,
42 generalmente jugando. O no jugando, jugando, jugando —digo— haciendo las labores que tiene que
43 hacer en la casa, que tienes que hacer, este, de ir a lavar la ropa al río, ¿no?, de acompañar a las hermanas
44 mayores, todo esto. Pero sí pienso que, en general, una vida de muchas responsabilidades, pero también
45 de mucho goce y disfrute.

46

47 **Daniela:** Qué bonito, qué bonito eso que mencionas, Ángeles. Eh, yo quería preguntarte: tengo entendido
48 que después tú te vas a Oaxaca para empezar a estudiar, y empiezas a estudiar actuación, eres actriz...
49 pero, ¿en qué momento dices “creo que el cine, quiero, quiero explorar en el cine”? ¿Cómo empiezas en
50 tu camino ahí? Sí, claro, no te preo.

51 **Ángeles:** Eh, yo estudié la primaria en Santiago, estudié el primero de secundaria en Tlaxiaco, me fui a
52 segundo y tercero de secundaria a Oaxaca, a la ciudad, y la preparatoria la estudié en Oaxaca, en el Centro
53 de Educación Artística Miguel Cabrera, que es una prepa en humanidades y arte de Bellas Artes. Entonces
54 ahí, digamos que fue como... yo terminando la secundaria quería estudiar y este, ser ingeniera agrónoma,
55 para regresarme a mi comunidad y seguir dedicándome al campo. Digamos, nosotros sembramos desde
56 muy, pues desde chiquilla, ¿no? Sembrábamos maíz, y ahí cosechábamos, y ayudábamos al papá y a todo
57 esto del campo. Pero eh, mi madre no me dejó ir; para ese entonces mi padre ya había muerto, y mi madre
58 me dijo: “No, tienes que estudiar la prepa aquí. Después de la prepa, si quieres estudiar agronomía, te
59 vas.” Pero tenía yo chiquita para allá, tío, este... desde los 15 años, ¿no? Y ahí fue donde cambió todo el

60 asunto, porque me fui a esta prepa de arte, y después de ahí quería estudiar otras cosas. Yo decía: “Quiero
61 estudiar literatura, quiero estudiar música.” Estaba yo así como por todos lados.

62 Y recuerdo que lo que más me costaba trabajo era el teatro. No me sé una persona que no hablaba, una
63 persona muy callada, en que me gustaba muchísimo trabajo lidiar con el tema social, porque venía de mi
64 comunidad y me sentía como retraída. Y el teatro, entonces, se me hizo como una buena opción, digamos
65 un reto para mi personalidad. No sé, dije: “Lo que me implica aquí el reto, pues, es estudiar teatro.” Una
66 de mis maestras, mi maestra de filosofía, recuerdo que me dijo: “Estudia teatro, o sea, tienes ahí una
67 esquina.” Y para la licenciatura en arte teatral, ya estudié, digamos, la licenciatura en teatro.

68 De ahí, saliendo, empecé a ensayar una obra de teatro, y en esa obra de teatro llegaron a hacer un casting
69 para la película, para una película, ¿no? La primera película que yo hice, que se llama *De pumas dotar*, que
70 era una película sueco-danesa sobre las masacres a pueblos indígenas en Guatemala. Esa fue mi incursión
71 al cine, fue mi primer trabajo profesional, ¿no? Antes de hacer teatro salí del teatro y me fui
72 inmediatamente al cine, y ahí fue que amé la actuación, digamos, de cine.

73 Ya muchos años después, eh, o sea, yo empecé a pensar en escribir y dirigir en el 2010. Estaba pasando
74 por una crisis de profesión, ¿no? Estaba muy enojada por los personajes que me llegaban: muy parecidos,
75 en circunstancias demasiado pinches y demasiado racistas y clasistas. Eh, personajes muy estereotipados,
76 situaciones muy estereotipadas. Estaba un poco molesta, entonces empecé a rechazar papeles, y llegó un
77 momento en que pues nada, estaba yo sin trabajo. Y una persona muy cercana de la familia no constancia,
78 y eso me removiò muchísimo mi manera de estar en el mundo, creo. Me lastimó muchísimo, no supe qué
79 decir en ese entonces, me conmovió muchísimo también, me replanteó muchas cosas de la vida, y fue lo
80 primero que decidí escribir, ¿no?

81 Que la adquirió como ocurre la tristeza. Le pedí ayuda a María René Prudencio, porque yo nunca había
82 escrito nada para cine, nunca había escrito nada, no, para cine sino para nada, ¿no? Y le pedí ayuda a ella
83 para hacer el guión. Después me lo mandó, después hice yo otro tratamiento, y así entre las dos estuvimos
84 bien poniéndolo hasta que quedé conforme con el guión y decidí dirigirlo.

85 Digamos que fue la crisis como actriz, la crisis donde me estaba cuestionando qué es lo que estaba
86 pasando, qué es lo que yo quería contarles. Pero es que yo quería contar la confianza de una persona
87 cercana que me removió, que me conmovió el tapete, y la decisión de contar historias que me atravesaran
88 de otra manera, ¿no? A partir de ahí ya empieza, digamos, mi trabajo como guionista y como directora,
89 ¿no? Y, o sea, no dejé mi trabajo como actriz. No creo que pude elegir de mejor algunos amores, pero sí
90 la parte donde empecé a escribir y donde empecé a dirigir cambió de manera radical mi apuesta dentro
91 del cine.

92 **Daniela:** Ok, entiendo, Ángeles. Oye, bueno, ya ahorita me comentaste esta cuestión de que sólo te daban
93 papeles de ciertos estereotipos, que no te daban como, no sé, oportunidad de representar otras cosas.
94 Eh, más allá de eso, ¿en qué otras situaciones sientes tú que has estado así, en resistencia, justamente
95 por tu identidad mixteca?

96 **Ángeles:** Bueno, o sea, quien vive en este país, bueno, en México, ¿no?, que fue y no ha sentido el racismo
97 o el clasismo, pues es que no vive ahí, ¿no? Para nosotros, que venimos de comunidades indígenas, es
98 muy evidente en cada una de las cosas, ¿no?

99 A mí me pasa, y me pasa siempre, que siempre me detienen en el aeropuerto. Siempre. Hasta la
100 actualidad. Siempre es una “revisión al azar”, ¿no? “Fue elegida al azar para una revisión”. Y siempre soy

101 elegida por ese canijo de azar, ¿no?, para la revisión en los aeropuertos. Entonces, es absurdo, es terrible
102 que siga pasando, ¿no?, con la cantidad de población indígena que tenemos en México.

103 Claro, es, es, es casi una práctica cotidiana que me sigan en el súper, ¿no? Cuando entro a hacer mi súper,
104 que en los aeropuertos me detengan, que inmediatamente, muy cierto, en un restaurante hay... hay una
105 cosa muy cotidiana y muy permisible dentro de la cotidianidad de México, para hacer evidente, ¿no?, que
106 no perteneces a ciertos lugares, o que no deberías de estar ahí, o que eres digna de sospecha, ¿no?
107 Siempre es... pienso eso, ¿no?, o sea, siempre soy la sospechosa número uno, ¿no? Si... si, bueno, un grupo
108 de veinte personas, evidentemente a mí me van a detener.

109 Entonces, en eso, pues, eso es parte también de las características físicas, ¿no? Me parece que hacia
110 nosotros mismos es donde ejercemos el racismo, ¿no?, porque además, quien lo ejerce generalmente,
111 pues, son personas muy parecidas a mí, ¿no? Yo siempre digo, me recuerda a una mujer, no sé, de
112 guardias... guardias este del aeropuerto, o militares, o sea, tienen nuestros genotipos, ¿no?, tienen el
113 mismo genotipo que yo, y sin embargo son los que ejercen esta persecución, digamos, de alguna u otra
114 manera, ¿no?

115 Porque decirlo en una sola eso influye, claro, ¿no? O sea, porque nos han enseñado a que personas con
116 nuestras características físicas son peligrosas, ¿no?, y eso también lo ha enseñado el cine. Nos han
117 regresado a sus referentes, sí.

118 Entonces, para mí el cine ha significado eso, ¿no?, un campo donde yo puedo lidiar en libertad y tratar de
119 cambiar los referentes. Que regreso a mi comunidad, voy a cambiar esos referentes, ¿no? Las mujeres en
120 mi comunidad tenemos derecho a decidir sobre nuestros destinos, tenemos derecho a cambiar, tenemos
121 derecho a opinar diferente, tenemos derecho a decidir sobre nuestro propio cuerpo, ¿no? Tenemos

122 derecho a muchas otras cosas, y eso, eh, tratando de hacer como una contra de estos retratos
123 romantizados de nuestras comunidades o con sesgos muy criminalísticos, ¿no?, muy, muy oscuros acerca
124 de quiénes somos los indígenas, cómo se ven los delincuentes, ¿no?, este sesgo súper negativo.

125 Entonces, eh, ha sido para mí una... no, no me ocupa... o sea, no me preocupa, me ocupa, digamos, ¿no?
126 Me ocupa dentro de mis actividades tratar de regresar mucho más de lo que somos.

127 **Daniela:** Ok, entiendo. Eh, Ángeles, yo quisiera saber: ¿de qué forma crees que tu identidad de mujer ñu
128 savi...? Eh, bueno, ahorita ya comentas que obviamente esto se ve reflejado en tus creaciones artísticas,
129 en tu cine, y eso también lo llevas a tu comunidad, tengo entendido. ¿De qué forma han recibido estas
130 imágenes en tu comunidad? ¿Qué comentarios te han dicho? ¿O tienes alguna anécdota que me puedas
131 contar acerca de ello?

132 **Ángeles:** No, bueno, o sea, yo creo que las películas las hacemos en comunidad. Yo, eh... se rige por sus
133 propios estatutos mi comunidad, ¿no?, donde la asamblea es la autoridad mayor, y la asamblea la
134 conformamos, pues, todas las personas mayores de 18 años.

135 Entonces, antes de hacer cualquier película, yo pido este permiso a la asamblea. Expongo de qué se trata,
136 cuáles son los temas, qué es lo que se requiere para la película, cuáles son los espacios que utilizar, cuánta
137 gente voy a utilizar, qué gente va a participar, la gente que se vaya a sumar, ¿no?, en los distintos aspectos.
138 La gente pregunta acerca de qué trata la historia, de qué es lo que sucede, y hasta el momento han
139 aprobado siempre las películas que he propuesto, ¿no?

140 Han sido, pues eso, los cortos, los dos largos, y lo que implica para una comunidad tan pequeña —no
141 somos 400 habitantes— lo que implica que un crew, no sé, en el caso del *Nudo Mixteco* de 70 a 80

142 personas, o en el caso de *Valentina* de 50 personas, que estén dentro de la comunidad trabajando durante
143 más de un mes, ¿no?, utilizando, sí, los espacios comunitarios, la gente trabajando alrededor del proyecto.
144 Y creo que eso es... eso es fundamental para nosotros, ¿no?

145 También es fundamental —y siempre lo digo— pues que yo no he filmado nunca si no tengo presupuesto.
146 No, o sea, yo he filmado con presupuesto, porque me parece que lo más digno es pagar a las personas
147 por su trabajo. Viniendo de una comunidad catalogada en extrema pobreza, pues lo mínimo que puedo
148 hacer es pagar dignamente a la gente que participa de los proyectos. Entonces, para mí, una de las fases
149 importantes del cine es encontrar presupuestos, para que yo pueda ir a hacer, ir a proponer un proyecto
150 a mi comunidad.

151 Y bueno, siempre hay, siempre hay como, como, como sus anécdotas, ¿no? Recuerdo alguna vez,
152 estábamos en el primer corto, *La tiricia*, ajá, y había un jovencito que le apodaban “El Diablo”. Y estábamos
153 en la laguna, y la persona de continuidad dijo que Noé Hernández tenía más barba, que necesitaban
154 quitarle barba. Y entonces la de maquillaje dijo: “Por favor, necesito un rastrillo”. Y este chico echó un
155 resto, ¿no? Corrió, corrió de la laguna hasta el pueblo, y regresó con su rastrillo, pero con su rastrillo para
156 arrimar el rastrojo, ¿no? No, no, con el rastrillo, sí, con el rastrillo, y por si las dudas llevaba una hoz.

157 Entonces iba con un rastrillo y con una hoz atravesando la laguna. Cuando lo vimos todas las personas,
158 nos empezamos a reír. En lugar de decirle que estaba equivocado, nos dio mucha risa, y decía: “Bueno, es
159 que hubieran dicho, no sé, una navaja Gillette o algo así”. Y o sea, han sido como muchas, muchas
160 anécdotas súper lindas, ¿no?, con las niñas, con los niños, con el mismo... con un mixteco también, ¿no?,
161 que estaba aprendiendo el clarinete y tenía que ensayar con la banda.

162 Y cuando se equivocaba alguien de la banda, siempre le echaban la culpa a Noé, ¿no? Cuando el maestro
163 preguntó quién había equivocado el tono, todo el mundo decía: “Bueno, fue el niño Noé”, ¿no? Siempre
164 le echaban la culpa a él, y era así como “Noé”, que lo pudieran amar.

165 Y la banda, ¿no?, es que todos los niños... era una banda de niños y adolescentes. En general, es un trabajo,
166 pues, muy comunitario. Participa toda la comunidad, y en ese sentido, pues, digamos, las personas que
167 ayudan en producción o las personas que ayudan en alimentación, en vestuario, tienen como una, pues,
168 un compromiso muy fuerte con la película.

169 Claro, siempre, ¿no?, siempre hay una disposición. O sea, decía una compañera: “¡Ay, regálame ciencia,
170 Ángeles, déjame casada!”, ¿no?, porque para ellas y para ellos, pues, es un trabajo menos pesado que el
171 campo, y pues es divertido, y gana lo mismo. Yo les paso, ¿no?, este... se turnan, manejan muy bien,
172 pueden turnarse ida y vuelta para asistir a sus llamados de las películas, y eso creo que lo hace muy, muy
173 potente.

174 Sí, y sólo lo que es: regresamos, ¿no?, al final, cuando se han presentado las películas. A mí siempre me
175 ha dado miedo, ¿no? Me ha dado miedo que me cuestionen, que me digan acerca del tema. Son temas
176 complicados, difíciles, no son temas nada complacientes. Y creo que lo que sí debo agradecer a mi
177 comunidad es la apertura que han tenido, ¿no?

178 Siempre, siempre, en la película, siempre están totalmente abiertos al diálogo, a conversar, a platicar.
179 Este... y eso a mí me ha dado mucha, pues, mucha certeza, ¿no?, mucha confianza de que siempre he
180 actuado con total libertad en cuanto al tratamiento de los temas, ¿no? Y en cuanto a los temas también,
181 o sea, nunca me han puesto un “pero” respecto a las historias.

182 **Daniela:** Qué bonito lo que comentas, Ángeles. A mí me parece increíble esta labor que haces, y no sólo
183 labor: siento que, culturalmente, ustedes pues tienen este sentido de comunidad y de colectividad. Y qué
184 padre que puedas incluir a toda tu comunidad en tus películas, y que ellos también quieran participar. Eh,
185 yo me pregunto: si alguien que no te conociera viera una sola de tus películas, ¿qué parte de ti crees que
186 entendería?

187 **Ángeles:** Pues no... yo siento que los personajes, de alguna u otra manera, a la hora de escribirlos, me he
188 puesto en esos zapatos, ¿no? Entonces, eh, evidentemente, yo digo que ninguna cineasta o ningún
189 cineasta escapa a cómo ve el mundo, y eso a mí me parece revelador, ¿no?

190 Este... yo no puedo escapar de mi mirada, no puedes escapar. La gente no puede decir "Ángeles es esto".
191 No, no: ahí está, ¿no? Ahí está donde yo pongo la cámara, las historias que quiero contar, lo que estoy
192 mirando del mundo, lo que me preocupa del mundo, lo que quiero decir, lo que quiero comunicar.

193 Y yo siento que, de todas las películas que haga quien sea, no, así haga la película más comercial, está,
194 está, está develando qué es lo que está viendo esa persona, ¿no? Está develando, no sé, parte de la
195 misoginia en la que se ve enredada, está develando su mirada acerca de la mujer y cómo la interpreta,
196 ¿no?, cómo piensa de ella.

197 No sé, o sea, yo veo películas románticas donde la mujer se enamora del patán, ¿no?, del que la trata mal,
198 de él. O sea, dices: ¿quién está escribiendo esto?, ¿quién está haciendo esto?, ¿quién está poniendo una
199 cámara ahí?, ¿no? O sea, está develando, para mí, la posición de quien está dirigiendo eso, ¿no?, de quien
200 escribió eso y de quien está dirigiendo eso. Y para mí es muy revelador eso, ¿no?

201 No, no puedes escapar a eso. Creo que, creo que dice perfectamente quién eres, ¿no? Estas historias de
202 superhéroes, ¿no?, a los hombres que les gusta tanto matarse, ¿no?, y aventarse, este, no sé, veinte
203 minutos de puros balazos y cero historia, pero hay que tirar balazos por todos lados. También develan
204 qué están viendo del mundo, qué les interesa, de... eh, conquistar el mundo, de qué manera, ¿no?

205 O sea, porque ayer, hablando un poco de lo que está sucediendo en este universo en este momento, ¿no?,
206 de cómo lo estamos destruyendo y seguimos sin entender nada, ¿no?, matándonos unos a otros. Pienso
207 eso cada que veo una película, ¿no? Pienso, eh, trato de ver también quiénes están mirando el mundo a
208 través de esa película, y qué es lo que nos están devolviendo.

209 Y eso, para mí, es revelador, ¿no? En el caso, yo creo que si tú ves una película mía, sabes perfectamente
210 dónde, dónde está mi apuesta, ¿no?, qué es lo que me está conmoviendo, qué es lo que me está
211 atravesando, qué es lo que me duele de esta historia, qué es lo que me conmueve de estos personajes.

212 Tratando de encontrar la complejidad, tratando de encontrar personajes que todavía tengan la posibilidad
213 de decidir, ¿no? Este... no quiero hacer ni personas buenas, buenas, buenas, ni malas, malas, malas, que
214 tengan que seguir un destino, no; sino personas que todavía puedan decidir ese destino. Y para mí eso es
215 importante.

216 **Daniela:** Sí, qué importante lo que dices. Y justo lo que a mí me encanta de tus películas, y me llama mucho
217 la atención, son todos estos... bueno, para empezar, las narrativas que manejas, los personajes que en su
218 mayoría son mujeres, donde en el centro están sus vivencias, sus experiencias, lo que les duele, lo que les
219 incomoda, ¿no?, sus luchas. Y también, en ese sentido, pues, eh, creo que está mucho esto como
220 feminista, ¿no?, como de denunciar el machismo, y también este aspecto de lesbianismo. En ese sentido
221 yo te quería preguntar: ¿cómo ha sido para ti vivir y reconocerte como mujer lesbiana?

222 **Ángeles:** Pues no, o sea, yo antes que eso me reconozco como mujer ñu savi, ¿no? Siento que el género
223 viene de... yo no entender las diversidades ancestrales que han estado en la humanidad desde siempre.
224 Las etiquetas también, la verdad, es que pienso que en algún momento han servido para visibilizar, pero
225 que siempre hay la posibilidad de romperlas, ¿no?

226 Siento que hay que hablar de todo, siento que eso no me determina. No, no me determina: mi orientación
227 sexual no determina tampoco mis fines. Sí determina, no sé, la persona que amo, pero eso no tiene que
228 ver con mi cine, ¿no? Mi cine es lo que miro del mundo, lo que quiero compartir del mundo, y esa mirada
229 está atravesada, pues, por muchas cosas, ¿no?: por las personas que te gustan, por cómo te gusta la vida,
230 por qué es lo que estás viviendo, qué es lo que estás sintiendo. Pero no creo que sea determinante, ¿no?

231 Si tú le preguntas a un... no sé, por decir, no sé... ah, pienso, si tú le preguntaras a Bergman si es
232 determinante que sea heterosexual, que haya sido heterosexual, pues no sé qué contestaría. No sería
233 absurdo que dijera: "Pues es que como miro a los..." O sea, no sé, no sé, no sé cuál sería su respuesta.
234 Pero pienso que es eso, ¿no? Pienso que todo lo que somos determina desde dónde estamos mirando,
235 pero no somos una sola cosa, ¿no?

236 No somos... o sea, yo no... yo no, no es "Ángeles, lesbiana". No es ese mi... o sea, yo no me describiría así.
237 Yo pienso que tengo una realidad mucho más compleja que eso. El que las diversidades sexo-genéricas,
238 no creo... creo que vamos un poquito más allá. Y sí, me gusta hablar de diversidad, ¿no?, de diversidad en
239 todos los aspectos. Me siento una mujer diversa en todos los sentidos, ¿no?

240 Este, como una mujer indígena que viene de otra... de una comunidad, como una mujer lesbiana, luego
241 que viene también de otro lugar, ¿no? Pero que, o sea, ahora yo digo que tengo todas las etiquetas, ¿no?,
242 que me pueden poner. ¿No? Como estas cosas del "exceso de azúcar", "exceso de no sé qué", aquí podría

243 ser, ¿no? O sea: “Esta es mujer”, pum, una etiqueta; “es indígena”, otra etiqueta; “es lesbiana”, otra
244 etiqueta.

245 En ese sentido, creo que tratamos de ir más allá de esas etiquetas, ¿no? Tratamos de ir más allá de...
246 incluso hablamos entre compañeras y compañeros de comunidades indígenas y decimos: “Yo no sé si
247 hago cine indígena; yo hago cine ñu savi”, ¿no?

248 O sea, ¿por qué? Porque estoy hablando desde mi territorio ñu savi, desde la Mixteca, estoy hablando de
249 mis realidades, estoy hablando en nuestro idioma, ¿no?, con nuestra música. Y es muy distinto, por
250 ejemplo, a las compañeras de Durango, ¿no?, o a los compañeros de Chiapas, o a la gente de Yucatán. Es
251 gente muy, muy diversa, ¿no? O gente de Latinoamérica, de Chile, de Perú, de Colombia, de Ecuador.
252 Aunque vengamos todas personas de comunidades, hacemos un cine muy distinto desde cada comunidad
253 que nos vio nacer.

254 **Daniela:** ¿Hay algún personaje de tus filmes que lo sientas como un reflejo tuyo?

255 **Ángeles:** Me lo han preguntado varias veces y yo digo que todos, ¿no? Que, o sea, yo le digo... o sea, por
256 ejemplo, me lo preguntaron cuando acabamos *El nudo mixteco*, yo decía: “Yo soy todos”, ¿no? O sea, soy
257 Chabela, soy María, soy Piedad, soy Esteban, ¿no? Este, soy Toña, soy el tío, soy la niña, todo. Es esta cosa
258 de describir, eh, y también esta parte que tengo como actriz, de ponerte en esos zapatos a la hora de
259 empezar a crear tus historias. Creo que, de alguna u otra manera, también tratas de llenarlos, darles
260 humanidad, ¿no?, de... y esta humanidad, ¿de quién viene? Pues de ti, ¿no?, de que tú estás escribiendo
261 eso.

262 No, si yo te digo, bueno, en *Valentina*, pues soy Valentina, soy Pedrito, ¿no?, soy la mamá también,
263 enojona, ¿no?, con los duelos. O sea, entonces me siento... en realidad, creo que esa es la cosa, cuando

264 escribes y construyes historias: todos los personajes, en realidad, te atraviesan a ti de manera personal,
265 ¿no?

266 Este... yo siempre digo: "Sí, yo soy como Esteban, ¿no? Yo veo fiesta y me voy a la fiesta, o sea, aunque
267 llegue después a la casa, aunque quién sabe qué pase..." . O sea, no hay ninguna urgencia, no urgencia de
268 seguir conviviendo y disfrutar la vida, o sea, yo soy muy así. Entonces decía eso, ¿no? O también soy muy
269 Pulpi, Gina, ¿no? No sé si este... en el caso de Piedad y María, ¿no?, que es la primera historia, de esta
270 mujer que se va, que no se queda. Y yo dije: "O sea, ¿yo sería tan cobarde de irme? Yo creo que sí, ¿no?
271 Pero también sería tan orgullosa de quedarme, ¿no?, de no salir a rogarle a nadie y aguantarme."

272 Entonces pienso eso, pienso que todos los personajes de alguna u otra manera me atraviesan y me
273 importan, ¿no? Y siento que el corazón de todos los personajes también los tengo en la mano.

274 **Daniela:** Ok. ¿Tú cómo describirías lo que significa ser mujer en la comunidad donde creciste?

275 **Ángeles:** Ah, creo que es muy complicado, ¿no? Creo que significa tener muchas responsabilidades,
276 significa ser una persona resuelta, firme, fuerte, ¿no?, tener como muchas fortalezas, no nada más
277 emocionales, sino también físicas, ¿no?

278 El trabajo de campo es muy duro, y todas las personas, por ejemplo, en mi comunidad, son mujeres muy
279 fuertes físicamente, ¿no?, que aguantan un atado de leña, que pueden cortar un árbol así, a machete, y
280 esa es la ley: llevárselo cargando. El trabajo en el metate es durísimo, ¿no?, la siembra, tener los hijos, eh,
281 la misoginia que también las atraviesa en la comunidad.

282 Eh, la alegría también, ¿no? Que creo, que creo que el sentido del humor también es, es, es parte
283 importante, ¿no?, de mi comunidad, ¿no? Creo que en los momentos más difíciles, más tensos, más, eh,
284 más dolorosos también, ¿no?, siempre tenemos un chiste, o algo con lo que podamos desfogar un poco,

285 ¿no? Somos personas calladas, pero somos mujeres que mucho es hacia adentro, ¿no?, no es tan exterior
286 el asunto.

287 Eh, nuestras alegrías creo que las compartimos en familia, pequeño. Eh, también pienso que, eh, que
288 muchas veces no hablamos lo que tenemos que hablar, ¿no?, que somos personas, que somos mujeres
289 muy contenidas. Esto yo lo he experimentado en varios procesos de mi vida, digamos, ¿no?, con mujeres
290 de mi comunidad, conmigo misma, ¿no?, de decir, por ejemplo, los duelos, ¿no?

291 Es que somos personas fuertes, que podemos resolver las cosas aunque nos estén doliendo muchísimo,
292 ¿no? Este... tratamos de sacar fortaleza. Y también siento que nos falta ternura, ¿no? Siento que los
293 momentos de ternura los sentimos como momentos de vulnerabilidad, y nos los permitimos poco. Y
294 cuando se da, es como una gota de agua, ¿no?, en medio del desierto, que es así, muy luminoso.

295 Creo que eso, eso diría de las mujeres de una comunidad, ¿no?: personas muy trabajadoras, muy
296 emprendedoras, muy autosuficientes, este... eh, también, eh, como muchas de nuestras comunidades,
297 atravesadas por la misoginia, ¿no? Demasiado responsables, ¿no?, demasiado responsables de lo que
298 significa tener la casa y la familia, digamos.

299 **Daniela:** Claro. Eh, ¿tú recuerdas el primer momento en que sentiste, no sé, algún tipo de violencia o
300 racismo, justamente porque eres una mujer ñu savi? O sea, ¿recuerdas ese primer momento en que te
301 diste cuenta y dijiste: “Ah, soy diferente”?

302 **Ángeles:** Cuando salí de la comunidad. No, en mi comunidad generalmente no lo sentimos, todos somos
303 iguales, ¿no? Claro. Este... lo sentí cuando fui a estudiar la primaria a Tlaxiaco. Sentí que ahí yo veía que
304 todos éramos iguales, ¿no?, que todos tenemos las mismas características físicas, sí, pero el hecho de
305 estar en un lugar más grande... no sé si les daba como: “Ay, tú vienes de un pueblo”, o “tú vienes de ahí,
306 del cerro”, ¿no? Este... había ahí como un sesgo racista, yo creo.

307 Y el idioma, ¿no? Este... sí, por ejemplo, recuerdo que mi padre no nos enseñó el tu savi o mixteco por
308 miedo al rechazo, digamos, ¿no?, a que nos hicieran burla o que nos rechazaran. Yo aprendí después,
309 ¿no?, por un primo que se fue a vivir con nosotros. Pero digamos que mi padre evitó eso, ¿no?, por ese
310 miedo, digamos, al prejuicio.

311 Y después fue mucho más profundo, ¿no? Después de salir a la ciudad de Oaxaca fue un poco más
312 profundo, y al ir a la Ciudad de México, ahí fue donde fue un choque muy, muy fuerte, ¿no? Muy... eso,
313 ¿no? Este... pues yo nunca había ido a una ciudad tan grande, no conocía ni las escaleras eléctricas ni nada,
314 ¿no?, y no me daba pena como preguntar o decir, pero sí sentí como esa, esa, esa mirada, digamos, ¿no?
315 Esa mirada del “no mereces estar aquí”, “este no es un lugar que te pertenece”.

316 O sea, sí, en muchos actos cotidianos, ¿no?, en actos absurdos de algunas personas cercanas, de algunos
317 amigos, amigas, ¿no?, que alguna vez me dijeron: “Oye, Ángeles, en Tijuana hay una mujer que venga a
318 trabajar a mi casa para hacer el aseo”, y la verdad es que me pareció muy ofensivo, ¿no? Decir: “Bueno,
319 pues es que yo no me atrevo a decirte si tu hijo puede ayudarme a limpiar los pisos de mi casa, ¿no?” Sí,
320 pero no, no veo que le preguntes lo mismo a la gente de la ciudad, o a la gente, ¿no?, no le puedes ayudar
321 a hacerlo.

322 Y eso, eso es viviéndolo, ¿no? Eso no es... no es que se acabe, no se va a acabar, ¿no? O sea, yo siento que
323 estamos en una sociedad súper clasista, racista, todo lo que sea distinto es peligroso, es cuestionable, es
324 poner en duda, ¿no?

325 Eh... y siento que es, que es como... pues eso, ¿no? Eso, eso no, o sea, eso no determina a la persona que
326 yo soy. La persona que yo soy es lo que yo soy, no los prejuicios de otras personas. Pues solo hablan de
327 eso, ¿no?, de los prejuicios de otras personas. No determinan qué es lo que yo hago o dejo de hacer.

328 **Daniela:** Claro. Ok, Ángeles, pues ya para ir cerrando esta conversación, ¿quisieras decir algo más que yo
329 no te haya preguntado, o algo que quisieras comentar?

330 **Ángeles:** Sí. Yo pienso que lo que hacemos en el cine no es necesariamente que nosotros estemos
331 atravesando por ese momento de vida, no. Es simplemente cómo estamos parados en el mundo, y qué es
332 lo que estamos viendo, o qué es lo que nos está doliendo, o qué es lo que nos está atravesando, o qué es
333 lo que nos inquieta, o nos estamos preguntando y queremos compartir con otras personas, ¿no?

334 Para mí el cine se ha convertido en eso, ¿no?, en una manera de compartir preguntas, no de dar
335 respuestas, sino de compartir preguntas acerca de lo que somos como sociedad, lo que somos como
336 mujeres, qué somos, hombres, lo que somos en nuestra vida cotidiana, ¿no?, las cosas que permitimos o
337 no permitimos respecto a nuestro territorio, cuerpo.

338 Yo siempre digo, ¿no?, cuando hablo de migración, pues hablo del 80 % de la humanidad, ¿no?, que ha
339 tenido que emigrar por alguna u otra razón, ¿no? Cuando hablamos de mujeres, pues hablo por lo menos
340 del 50 % de la humanidad, ¿no? Estamos hablando de mujeres cuando estamos hablando de humanidad,
341 no estamos hablando de mi comunidad, estoy hablando de mujeres.

342 Cuando hablo de duelos, pues ahí sí estoy hablando de un 90 %, ¿no? Dudo mucho que haya alguien que
343 se salve de atravesar uno, ¿no? Entonces, en ese sentido creo que el cine a mí me ha permitido plantear
344 preguntas, ¿no?, es cuestionarme el mundo, compartir esos cuestionamientos y, pues, divertirme.

345 A mí me divierte mucho escribir, me divierte mucho estar en un set, ¿no?, dirigir en mi comunidad. Para
346 mí es importante con quién hago el cine que hago, y creo que el universo de mi comunidad da para
347 cuestionar el universo entero.

348 **Daniela:** Qué bonito, Ángeles. Pues muchísimas gracias por tu tiempo, por tu confianza nuevamente y por
349 tu disposición. De verdad te agradezco mucho, y pues ya, eso sería todo, ¿bien?

- 350 **Ángeles:** Daniela, pues gracias, gracias por estar, ahora sí que analizando las pelis, ¿no? Porque cuando
351 uno las hace, no las analiza, solo las hace. Y entonces también es importante que atraviesen otras miradas.
352 **Daniela:** Muchísimas gracias, gracias a ti, Ángeles. Que tengas muy, muy bonito día.
353 **Ángeles:** Igualmente. Un gusto conocerte.
354 **Daniela:** Adiós.
355 **Ángeles:** Chao.

Anexo 4. Capturas de pantalla de la entrevista

