

# Representaciones sobre la tristeza en el cine indígena mexicano: La tiricia o cómo curarse la tristeza, de Ángeles Cruz

## Representations of sadness in indigenous Mexican cinema: La tiricia or how to cure sadness, by Ángeles Cruz

Azul Kikey Castelli Olvera: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.

[azul\\_castelli@uaeh.edu.mx](mailto:azul_castelli@uaeh.edu.mx)

Fecha de Recepción: 1/06/2024

Fecha de Aceptación: 25/07/2024

Fecha de Publicación: 16/09/2024

### Cómo citar el artículo:

Castelli Olvera, A. K. (2024). Representaciones sobre la tristeza en el cine indígena mexicano: La tiricia o cómo curarse la tristeza, de Ángeles Cruz [Representations of sadness in indigenous Mexican cinema: La tiricia or how to cure sadness, by Ángeles Cruz]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-21. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-768>

### Resumen

**Introducción:** Se tiene como objetivo analizar la representación que hace Ángeles Cruz, de la tristeza como enfermedad espiritual derivada de la violencia sexual que se representa en su cortometraje *La tiricia o cómo curarse la tristeza*. **Metodología:** Cualitativa, recupera la propuesta de Bordwell, quien plantea dos categorías para el análisis cinematográfico: argumento y estilo, que abarcan aspectos formales y narrativos, se agrega la categoría de representaciones sociales de Abric para el análisis simbólico. **Resultados y Discusión:** el cine indígena en México se ha consolidado como una forma de resistencia a las narrativas impuestas por el cine occidental, tal es el caso del cine de Cruz, el cual se acerca al tema de mujeres y violencia sexual infantil, a partir de un proceso de representación de la tristeza y su curación desde la visión indígena. **Conclusiones:** El discurso de Cruz se desarrolla con base en situaciones reales o creencias que aún se reiteran en su comunidad sobre la violencia, el abandono y la pobreza que viven las mujeres. Aunado a lo anterior muestra elementos de la cotidianidad y representaciones sociales de la tristeza y la sanación desde un pensamiento mágico- natural vinculado con la etnoterritorialidad.

**Palabras clave:** Cine, representaciones, indígenas, violencia, enfermedad, tristeza, colonialismo, etnoterritorio.

## Abstract

**Introduction:** The objective is to analyze Ángeles Cruz's representation of sadness as a spiritual illness derived from the sexual violence that is represented in her short film *La tiricia o cómo curar la tristeza*. **Methodology:** Qualitative because it recovers the proposal of Bordwell, who proposes two categories for cinematographic analysis: plot and style, which cover formal and narrative aspects, adding Abric's category of social representations for symbolic analysis. **Results and Discussion:** Indigenous cinema in Mexico has been consolidated as a form of resistance to the narratives imposed by Western cinema, such is the case of Cruz's cinema, which approaches the issue of women and child sexual violence based on a process of representing sadness and its healing from the indigenous vision. **Conclusions:** Cruz's speech is developed based on real situations or beliefs that are still reiterated in her community about the violence, abandonment, and poverty that women experience. In addition to the above, it shows elements of everyday life and social representations of sadness and healing from a magical-natural thought linked to ethnoterritoriality.

**Keywords:** Cinema, representations, Indigenous people, violence, illness, sadness, colonialism, ethnoterritory.

## 1. Introducción

Las primeras representaciones de lo indígena en el cine mexicano datan de finales del siglo XIX y principios del XX, estas se pueden encontrar en trabajos como *Desayuno de Indios*, de Gabriel Veyre, 1896, *Casamiento de Indios en Zapotlán*, de Salvador Toscano, 1907 y *Tepeyac* de Carlos E. González, 1917. En estas obras predominó una mirada colonial y cristiana que mostraba lo indígena como salvaje y bárbaro que una vez que fuera evangelizado derivaba en sumiso y obediente. En esta misma línea se encuentran las producciones silentes de Guillermo el "Indios Calles", *De raza azteca* (1921), *El indio yaqui* (1926) y *Raza de bronce* (1927) (Cinreservas, 2023).

Estas primeras producciones según De los Reyes (como se citó en Chávez, 2023) se centraron en exaltar la diversidad cultural y el folclor creando una imagen alejada de la realidad indígena, misma que se inspiró y reiteró en múltiples expresiones artísticas que mostraron escenas costumbristas y monumentos prehispánicos, cuyas imágenes eran una interpretación clasista y algo exótica sobre las culturas indígenas de países que se consideraban "menos desarrolladas" (Chávez, 2023).

El movimiento armado de la Revolución modificó las temáticas cinematográficas de manera drástica, pues estas pasaron del paisajismo y lo documental al registro del conflicto bélico (Chávez, 2023). Posterior al conflicto bélico, durante la década de los treinta, filmes como *Qué Viva México*, de Sergei Eisenstein, *Janitzio*, de Carlos Navarro y *El Indio*, de Armando Vargas de la Maza, contribuyeron fuertemente a perpetuar el estereotipo del indígena como ignorante, supersticioso, irracional e ingenuo, que predominó gran parte del siglo XX (Cinreservas, 2023).

La estancia de Eisenstein, quien concibió, sin proponérselo, una escuela filmica para una generación de artífices de la luz y del encuadre, va a influir de manera notable en otros realizadores como Fernando de Fuentes, Chano Urueta, Arcady Boytler, Adolfo Best Maugard, y en particular en la mancuerna integrada por Emilio "El Indio" Fernández y Gabriel Figueroa, quienes terminarían por inventar un México indígena de proporciones míticas que sólo podía existir en su imaginación febril alimentada por ese nacionalismo cultural que empezaba a gestarse (Festival Internacional de Cine de Morelia, 2021).

Durante la década de los cincuenta la película *Raíces*, de Benito Alazraki buscó acercarse más a la realidad indígena a partir de diversas historias breves que mostraban las condiciones de pobreza e injusticias que se vivían en comunidades indígenas. Pese a este avance, la mayor parte de las producciones de esa década y de la siguiente continuaron reiterando los estereotipos conformados en etapas anteriores (Cinreservas, 2023).

En 1965, la película *Tarahumaras* o cada vez más lejos, marcó el inicio de una nueva etapa en el cine mexicano denunciando a partir de una ficción, los despojos de tierras, la impunidad y la corrupción de la que era víctima el pueblo tarahumara. Posterior a esta producción, durante la década de los setenta, el cine mexicano se alejó de las producciones comerciales y apostó por un cine de autor con más conciencia social, de este modo surgieron producciones como *Los que viven donde sopla el viento suave* (1975) de Felipe Cazals, en *Chac, el dios de la lluvia* (1975), *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1977) de Paul Leduc (Cinreservas, 2023).

Décadas después, durante los ochentas, el cine mexicano enfrentó una crisis que derivó en producciones muy comerciales y de poca calidad, sin embargo, es importante señalar que si bien hubo pocas producciones en esta década, las antes mencionadas son sumamente relevantes pues marcaron el paso de un cine documental etnográfico sobre lo indígena hacia un cine de los pueblos indígenas, donde las comunidades se erigieron como protagonistas y creadoras de su propia representación, tal fue el caso de Teófila Palafox, presidenta de la asociación de artesanas de San Mateo del Mar, Oaxaca y directora de *La vida de una familia Ikoods* (Becerril, 2015). Otro ejemplo de este cine fue la producción *Peleas de Tigres* que recupera una tradición que relata un mito sobre un tigre que pelea para invocar al trueno y propiciar la lluvia y la fertilidad. Este documental fue producto de la participación coordinada de habitantes de las comunidades de Acatlán y Zitlala, quienes colaboraron como asesores y traductores del filme (Becerril, 2015).

La pobreza fílmica de los ochenta se vio superada una década después, con lo que se llamó la nueva ola del cine mexicano, la cual aperturó el espacio para nuevas narrativas tanto de ficción como documentales que recuperaron el tema indígena en cintas como: *Regreso a Aztlán* (1991), *Cabeza de Vaca* (1991), *El sexto sol: alzamiento maya en Chiapas* (1995), *Las compañeras tienen grado* (1995), *Un lugar llamado Chiapas* (1998), *Zapatista* (1999), *Los Olvidados: La Ruptura Oportuna*, *Erendira Ikikunari* (2006), *Los Herederos* (2008), *Eco de las montañas* (2014), *Huicholes: Los últimos guardianes del peyote* (2014), *El sueño de Mara'kame* (2016), *Sueño en otro idioma* (2017) y *Nudo/Mixteco* (2022) (Cinreservas, 2023).

### 1.1. *La Tiricia o como curar la tristeza*

El cortometraje *La tiricia o cómo curar la tristeza* es una producción de Mónica Cervera, en coordinación con IMCINE. La producción fue dirigida por Ángeles Cruz y se estrenó en 2012, contó con la participación de Felipe Gómez en la Edición, Isabel Muñoz y Rodrigo Castillo en el sonido, Ignacio Miranda en fotografía y Rubén Luengas y Grupo Pasatono en la música. En la distribución no se contó con el apoyo de distribuidoras oficiales por lo que este trabajo estuvo a cargo de Vanessa Cuevas, Ángeles Cruz, Sabel Sánchez, Myriam Bravo, Sonia Couoh, Patrosinia Sánchez, Dunia Cruz, Noé Hernández, Encarnación Pérez, Alex Pérez, Román Cruz (Secretaría de Cultura, 2017). El guion del cortometraje de 12 minutos y 9 segundos fue elaborado por Ángeles Cruz en coordinación con María Renée Prudencio (Secretaría de Cultura, 2017). *La tiricia o cómo curar la tristeza* se presentó el 23 de noviembre de 2012 en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España (Cuarto Oscuro, 2012).

El filme de Ángeles Cruz ganó múltiples galardones y fue nominado para otros tantos, entre ellos se pueden mencionar: Mejor fotografía en el VIII Short Shorts Film Festival México, 2013, Festival Pantalla de Cristal, México 2012; premio al mejor cortometraje en la XLII Entrega de Diosas de Plata que otorga la Asociación de Periodistas Cinematográficos de México (PECIME), México 2013 y en la LV Entrega de los Arieles de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México 2013. A nivel internacional obtuvo el premio género en el Festival Internacional de Cortometrajes, Perú, 2013 y menciones especiales en el XXXVIII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España 2012, La Palmita EFM del XVI Tour de Cine Francés, México 2012 y mención honorífica en el XV Festival Internacional de Cine de Guanajuato, México 2012 (Sistema de Información Cultural, 2022).

*La tiricia o cómo curar la tristeza* es considerado dentro del género de drama, su idioma original es el español y se considera, por el tipo de financiamiento, como cine independiente, pese a que contó con recursos de IMCINE para su realización (Filmin, 2018). Esta cinta es el primer cortometraje de Ángeles Cruz, quien incursionó en el medio audiovisual primero como actriz para posteriormente desarrollarse como guionista y directora de cine. Cruz nació en una comunidad de la Heroica Ciudad de Tlaxiaco Oaxaca, la cual se encuentra a tres horas de la capital. En su lugar de origen no había luz, por lo que durante mucho tiempo no tuvo acceso a la televisión, pero sí a una cinta cinematográfica que su padre guardaba y que solía reproducir algunas ocasiones, el filme era una producción de Emilio Gómez Muriel, de 1954, *El Joven Juárez* (Redacción Saficosmos, 2024).

La cineasta oaxaqueña tenía pensado dedicarse a la agronomía, sin embargo, estudió su educación media superior en una preparatoria de arte, en donde empezó a estudiar teatro. Esta experiencia junto con su admiración por el cine la llevaron a la Escuela Nacional de Arte Teatral de Bellas Artes donde estudió para posteriormente empezar a trabajar como actriz, área en la que ha destacado ampliamente. Cruz ha participado en producciones televisivas como *Lo que llamamos las mujeres* y *Capadocia*, sin embargo, ha destacado sobre todo en la pantalla grande en producciones como *La hija del puma* de Ása Faringer y Ulf Hultberg de 1994; *Aro Tolbukhin* de 2002; *El violín* de Francisco Vargas en 2005; *La niña* de David Riker de 2012; *Tamara y la catarina* de Lucía Carreras de 2016 (Padilla, 2019).

En 2011, mientras participaba en un proyecto llamado *Tiricias y otras historias*, junto con Rubén Luengas, nació el interés por escribir sus propias historias. Cruz le contó a Luengas que ella quería contar una historia que la traía tiricienta, el periodista la instó a que lo hiciera, pese a la reticencia de la ahora directora de cine. De este trabajo y del apoyo de Luengas surgió la historia para *La Tiricia o cómo curar la tristeza* (Vázquez, 2020).

El proceso para convertirse en cineasta requirió que Cruz aprendiera sobre lenguaje cinematográfico y edición, esto lo logró con el apoyo de Felipe Gómez, su editor, preguntando a muchos de sus amigos y estudiando arduamente, pese a haberse formado como actriz y no como cineasta, Cruz no quería llegar como directora improvisada por lo que se dedicó a estudiar y cuando llegó al set de grabaciones, todo fluyó de manera muy natural (Vázquez, 2020):

Planeé cada emplazamiento, cada tiro ¿por qué? ¿con qué? ¿por qué esos colores? Me puse a estudiar muy fuerte antes de llegar al set. No quería llegar al set como una persona improvisada, quería estar muy preparada. Me daba miedo pues la responsabilidad de ser cabeza de un proyecto con mi historia... (Cruz como se citó en Vázquez, 2020).

Después de la *Tiricia o cómo curar la tristeza*, dirigió los cortometrajes *La Carta*, *Arcángel* y su primer largometraje *Nudo Mixteco*. Los tres filmes cortos de Cruz fueron producidos por el IMCINE y han sido acreedores a diversas nominaciones y premios (Festival Internacional de Cine de Morelia, 2021). El cine de Ángeles Cruz tiene un marcado tinte de crítica social, los temas que aborda resultan controversiales dentro de su comunidad, a nivel nacional e internacional pues denuncia la violencia, el racismo, el clasismo y el abandono: "...visibiliza un sector doblemente discriminado como son las culturas originarias y la diversidad de género" (Mujer México, 2020).

A través de un discurso audiovisual altamente cuidado, Cruz va develando historias que hablan de tristeza, violencia, abuso infantil, pobreza, abandono, amor, perdón, duelo y lesbianismo. La historia de *La tiricia o cómo curar la tristeza* surgió de la experiencia de una persona cercana a la cineasta "Una persona muy querida me confesó que había sido abusada de niña... yo digo que se me pegó su tiricia y ya no me dejó hasta que escribí la historia. Eso ayudó a destapar otra parte de mí que no había explorado" (Redacción Saficosmos, 2024).

La vida de Ángeles Cruz, su procedencia indígena, su trabajo como actriz y su vínculo con su comunidad, el cual permanece vivo, inciden directamente en su trabajo como cineasta. Como actriz, sobre todo en televisión, le tocó vivir la discriminación y representar una serie de personajes estereotipados de lo que es ser indígena, esto la llevó a cuestionarse si los únicos papeles que podía interpretar eran esos: "La idea con la que regresas a casa es de si una persona como yo que tengo todo el genotipo indígena no puede hacer más, es algo que te marca" (Redacción Saficosmos, 2024), esto la llevó a buscar opciones en el cine, primero como actriz y posteriormente como directora, la idea era hacer cine, pero desde la mirada indígena para romper con los estereotipos de lo occidental que, durante gran parte del siglo XX, encasillaron lo indígena desde una visión colonial.

Partiendo de lo anterior, se tiene como objetivo analizar la representación que hace Ángeles Cruz, de la tristeza como enfermedad espiritual derivada de la violencia sexual que se representa en su cortometraje *La tiricia o cómo curarse la tristeza*. Esto desde una metodología cualitativa que recupera la propuesta de Bordwell, quien plantea dos categorías para el análisis cinematográfico: argumento y estilo, que abarcan aspectos formales y narrativos, se agrega la categoría de representaciones sociales de Abric para el análisis simbólico.

## 2. Metodología

En este trabajo se parte de una metodología cualitativa para el análisis del cortometraje *La tiricia o cómo curar la tristeza*, esto implica acercarse al objeto de estudio desde una visión que busca abarcar la realidad de manera integral y a profundidad pues considera ampliamente el contexto y la percepción de quienes se encuentran insertos en él. Dentro de esta metodología no interesa cuantificar o medir variables, por lo tanto, no se busca la representatividad ni la generalización o control de los fenómenos, más bien se centra en la recuperación e interpretación de descripciones detalladas e incorpora percepciones, creencias, pensamientos y reflexiones expresadas por los sujetos de estudio o que son factibles de interpretar en diversos productos culturales (Pineda, 1994).

En coherencia con lo anterior, se retoma la propuesta de David Bordwell (1996) para el análisis fílmico, dentro del cual contempla la narración como categoría principal de la cual derivan una serie de subcategorías que permiten abordar diversos aspectos del cortometraje de Ángeles Cruz.

La narración para Bordwell (1996) es el elemento que permite la interacción de dos categorías

a partir de las cuales se construye la historia, estas son argumento y estilo. El argumento refiere a la dramaturgia del filme, es decir, al modo en que se compone y estructura una historia para ser representada en un escenario, en este caso en la pantalla grande. El argumento se integra por la lógica narrativa, tiempo, espacio, dilación y redundancia.

La lógica narrativa integra los acontecimientos y las relaciones causales que integran y permiten avanzar a la historia, estas relaciones son siempre consecuencia de otro acontecimiento de algún rasgo o acción de un personaje o derivadas de una ley general. Esta lógica tiene como finalidad provocar en el perceptor una serie de inferencias en torno a la historia que contribuyan a dar verosimilitud a lo narrado, sin embargo, en ocasiones se crean falsas inferencias a propósito para desviar la atención del espectador y complicar la narración de la historia (Bordwell, 1996).

Otros elementos del argumento son Tiempo Narrativo y Espacio. El primero refiere al orden en que se organizan los acontecimientos (el cual no necesariamente tiene que ser cronológico) para conformar una serie de secuencias que pueden ocurrir en cualquier espacio de tiempo, por ejemplo, un día, o noventa años. Dentro de esta categoría también encuentra la frecuencia que responde al número de veces que se repite un acontecimiento dentro de la historia. Estos tres elementos en conjunto: orden, duración y frecuencia contribuyen a que el espectador organice la estructura del relato que se presenta, sin embargo, de acuerdo con diversas convenciones históricas y al contexto del filme también pueden estar diseñados para complejizar la lectura de determinada cinta (Bordwell, 1996).

Con respecto al espacio este se refiere a una serie de acontecimientos que surgen en un contexto espacial, que si bien puede ser vago, abstracto o ficticio, permite ubicar la historia en un espacio y entorno que resulta relevante para la historia y que se vincula con los caminos que recorren los personajes. Finalmente, dentro del argumento también se encuentran dos subcategorías más, dilación y redundancia, que permiten “jugar” con la mente del perceptor, es decir, en el caso de la dilación esta permite limitar, ocultar o presentar revelaciones que orienten o desorienten al espectador de modo que se limite el conocimiento que tiene este sobre la historia (Bordwell, 1996):

...todos los argumentos usan la dilación para posponer la construcción de la historia. Como mínimo, el final de la historia, o los medios por los cuales se llega hasta él, se ocultarán (p. 52).

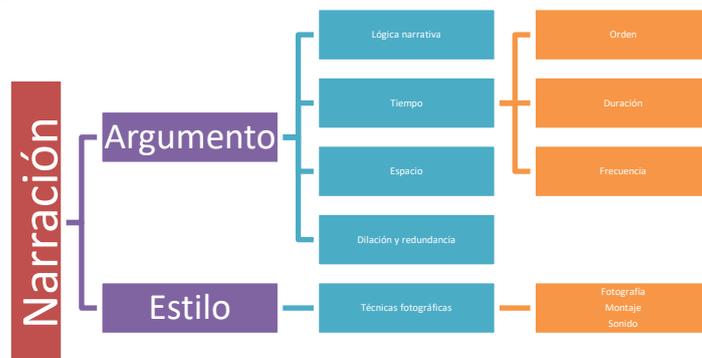
Con respecto a la redundancia, esta implica la reiteración del argumento para hilar ciertos elementos de la historia, esto se da a partir de la repetición de lo visual, lo sonoro o con la reiteración de acontecimientos finalizados que permiten ir creando inferencias o hipótesis sobre la historia. Estas redundancias se consideran funcionales y significativas. Suleimano (como se citó en Bordwell, 1996) resume la redundancia en tres tipos principales:

1. Sucesos, personajes, cualidades, funciones de la historia, comentario o entorno que se reitera, por ejemplo, la cualidad de un personaje que se expresa en un comentario y se reitera con una acción del personaje.
2. La redundancia se da también en forma más abstracta a partir de la reiteración de ciertos símbolos vinculados con el argumento, por ejemplo, el uso de un color en la iluminación o un encuadre abierto para reiterar la soledad en que este vive.
3. En el caso de la redundancia del argumento este se da a partir de la repetición de un acontecimiento, diálogo, entorno o cualidad que reitera la idea principal o argumento de la historia.

Continuando con el modelo de análisis propuesto por Bordwell (1996) la segunda gran categoría que propone este autor es la de estilo, esta compete a las técnicas cinematográficas utilizadas para construir la historia de manera audiovisual y comprende: fotografía, montaje y sonido. Atendiendo a lo anterior, el modelo que propone Bordwell (1996) quedaría de la siguiente manera:

**Figura 1.**

*Modelo Bordwell*



**Fuente:** Elaboración propia con base en la propuesta de David Bordwell (1996).

El modelo de Bordwell (1996), tal y como se expuso en líneas anteriores, considera el análisis del lenguaje cinematográfico y narrativo, pero deja de lado el simbólico y cultural, por ello en esta propuesta se incorporan la propuesta de Abric (2001) para complementar el modelo descrito en la figura anterior.

En este sentido, Abric (2001) propone una serie de categorías para el análisis simbólico al que denomina representaciones sociales, las cuales define, siguiendo a Moscovici, como la representación de algo para alguien, ese algo al que se le llama objeto, mantiene siempre un vínculo intrínseco con el grupo social para el que es representado. A partir de lo anterior, Abric (2001) sostiene que no existe una realidad objetiva, más bien una realidad representada y apropiada por un grupo o un individuo que a fuerza de integrarse en el sistema de valores, historia, contexto social e ideológico del sujeto o grupo se vuelve parte indisoluble pues constituye para ellos la realidad misma, la cual es apropiada y reestructurada.

Esto permite definir a la representación como una visión funcional del mundo que permite al individuo o al grupo conferir sentido a sus conductas, y entender la realidad mediante su propio sistema de referencias y adaptar y definir de este modo un lugar para sí. (Abric, 2001, p. 13)

Las representaciones sociales cumplen con cuatro funciones básicas dentro del grupo social o sujeto en el que estas trabajan: 1. Funciones de saber: permiten entender y explicar la realidad; 2. Funciones identitarias: definen la identidad y permiten la salvaguarda de la especificidad de los grupos; 3. Funciones de orientación: conducen los comportamientos y las prácticas representaciones sociales; y Funciones justificadoras: permiten justificar a posteriori las posturas y los comportamientos. (Abric, 2001, p. 15-17)

Para el estudio de las representaciones sociales, Abric (2001) propone desagregarlas en dos categorías: el núcleo central y los elementos periféricos. El primero se puede considerar como el centro a partir del cual se irá constituyendo la representación, esta actúa como una especie de marco para categorizar e interpretar la información nueva derivada de la interacción del

sujeto con su entorno. El núcleo central es simple, concreto, gráfico y coherente con los valores del sujeto, sus elementos son descontextualizados por lo que adquieren autonomía, lo que permite que pueda ser utilizado por el individuo o grupo social.

El núcleo central se subdivide en dos funciones más: la función generadora y la función organizadora. A la primera le corresponde la creación y transformación de los elementos que constituyen la representación y como esta gana valor. La segunda función determina enlaza y unifica los elementos que conforman la representación social, constituye el elemento más duradero de las representaciones por lo que resiste con mayor persistencia el cambio en contextos movibles o evolutivos (Abric, 2001).

Por otro lado, los elementos periféricos se establecen en torno al núcleo central y su presencia, ponderación y valor está completamente vinculada a ese núcleo. Estos elementos constituyen la parte más flexible y accesible de las representaciones sociales pues son el lado más vivo y concreto de las mismas, abarcan la información que obtienen los sujetos de su contexto y que son retenidas, seleccionadas e interpretadas (Abric, 2001).

**Figura 2.**

*Modelo de análisis*



**Fuente:** Elaboración propia con base en la propuesta de David Bordwell (1996) y Abric (2001) (Alonso, 2020).

Finalmente, para la interpretación de la representación social de la tristeza en el cortometraje *La Tiricia o cómo curar la tristeza* se utilizará parte de la teoría decolonial y la etnorritorialidad.

### 3. Resultados y Discusión

Tal y como se expuso en el apartado anterior, para el análisis de un filme Bordwell (1996) propone dos niveles: el argumento y el estilo, mismos que se recuperan para este apartado, de modo que se inicia con el análisis del argumento empezando por la lógica narrativa, la cual como se mencionó antes refiere a los acontecimientos y relaciones causales entre los personajes.

#### 3.1. Estructura lógica de la narración

**Figura 3.**

*Personajes y relaciones entre ellos*

|                    |  |
|--------------------|--|
| Alicia             | Protagonista de la historia. Es hija de Justa y nieta de Ita, de pequeña sufrió abuso sexual por parte de su hermano. Heredó la tiricia de su madre, Justa.  |
| César              | Esposo de Alicia. Es parte de los músicos de la comunidad, no se sabe mucho de él, parece ser alegre y respetuoso con su esposa y su familia.  |
| Justa              | Madre de Alicia e hija de Ita, al igual que su hija, de pequeña fue víctima de abuso sexual por parte de su tío. Heredó la tiricia de su madre.  |
| Ita                | Abuela de Alicia. También fue abusada de pequeña y aunque sabe del abuso que comete el tío de Justa, no lo detiene, ella también está tiricienta.  |
| Hija de Alicia     | Es una pequeña de entre cinco y seis años, vive con sus padres Alicia y César y su bisabuela Ita. Vive ajena aún a la tiricia que afecta a las mujeres de su familia.  |
| Hermanos de Alicia | Tienen una breve participación dentro de la historia, sin embargo, aunque incidental provoca giros argumentales que afectan a varias generaciones de mujeres de la familia, ya que uno es el agresor de Alicia y el otro, pese a que sabe que su hermano viola a la niña, no interviene. |
| Tío de Justa       | Al igual que los hermanos de Alicia, tiene una corta aparición en el corto, sin embargo, sus acciones son determinantes para la tiricia de Ita y de Justa.   |

**Fuente:** Elaboración propia con base en (Cruz, 2012)

### *3.1.1 Estructura argumental*

#### **Inicio**

En la fiesta de cumpleaños de su pequeña hija, Alicia, la protagonista de la *Tiricia*, se reencuentra con una serie de recuerdos traumáticos de su infancia, estos fueron detonados cuando su esposo, César, la empuja y le quita de las manos a su hija con quien Alicia bailaba (Cruz, 2012).

César, un poco tomado, levanta en brazos a su pequeña y la hace girar mientras bailan, Alicia mira asustada a su marido, mientras todos los asistentes aplauden y sonríen. Alicia permanece de pie, horrorizada observa que su esposo toca la pierna de su hija y grita -¡Ya, César!, mientras le arrebató a la niña de los brazos (Cruz, 2012).

Alicia huye con su niña en brazos, César, sorprendido le grita que solo quiere bailar con su hija, pero su esposa no lo escucha, corre aterrada y se esconde en una milpa, con la niña abrazada contra su pecho, mientras se acurruca y se mece (Cruz, 2012).

#### **Desarrollo**

En este momento, la escena se interrumpe con un flash back o brinco al pasado, se observa a Alicia de niña, corriendo, con un cachorro en brazos, se esconde en la milpa, mientras dos de sus hermanos la buscan, una vez que la encuentran, el hermano mayor, le arrebató al cachorro y la levanta en brazos, mientras le ordena al otro hermano que se vaya para la casa. El hermano más joven duda por un momento, mientras observa cómo Alicia trata de zafarse de los brazos

de su captor, el joven finalmente se aleja cabizbajo. Cuando sale del maizal se encuentra a su madre, quien pregunta con Alicia, el jovencito le dice que la niña está con el otro hermano y que sería mejor ir por ella, pero la madre se niega mientras repite que Alicia está bien, que está con su hermano (Cruz, 2012).

El Flash back concluye y se regresa a la milpa donde Alicia adulta se encuentra escondida con su hija. La protagonista sigue aterrada y mientras abraza a su hija y se sigue meciendo dice que no puede llorar, que sigue enferma. La niña se zafa de sus brazos y la toma de la mano, mientras le pide que se vayan a casa (Cruz, 2012).

Un día después, se presenta el espacio exterior de la casa de Alicia, afuera están sentados César y la abuela de Alicia, Ita. El primero afina su violín, mientras la anciana desgrana mazorcas de maíz. Llega Justa, la madre de Alicia y camina hacia la entrada de la casa, César se acerca a ella y le dice que su hija no lo dejó entrar en toda la noche (Cruz, 2012).

Justa entra y se encuentra a su hija y a su nieta sentadas a la mesa, la niña tiene una tortilla en un plato y un jarro, pero no come, mientras tanto Alicia tiembla como si tuviera frío. Justa toma una cobija de un anaquel y envuelve a Alicia, se sienta a su lado y le pregunta si no va a comer, responde la pequeña, quien le dice a su abuela que su mamá está enferma, Justa mira a su hija, quien le dice que no sabe qué tiene, que siente un hueco en el estómago y un miedo como de chivo que van a matar (Cruz, 2012).

Justa se pone a llorar y le dice a Alicia que está tiricieta, y que ella le pegó la tiricia. Alicia voltea a ver su madre y le pregunta: ¿y a usted quién se la pegó?, Justa responde que su madre, Ita. Inicia otro flash back se observa a Ita y Justa de jóvenes, Ita discute con su hija porque esta no quiere comer con su tío, finalmente, Ita golpea a Justa y la lleva dentro de casa, la sienta al lado del tío, la niña intenta levantarse pero el hombre la toma de una pierna y la obliga sentarse de nuevo, empieza a manosearla, Justa voltea a ver a su madre, quien se encuentra arrodillada en el suelo, moliendo en el metate, de modo que puede ver bajo la mesa, Ita voltea y mira la mano del hombre en la pierna de su hija, pero lo ignora y se voltea para otro lado, el sujeto le pide a Ita que salga de la casa, Ita sale con tristeza y se dirige a donde está el maíz y empieza a desgranar, no llora (Cruz, 2012).

## **Final**

El *flashback* concluye, Justa llora, mientras Alicia mira a su hija, decidida dice, pues aquí se acabó, se quita las cobijas de encima y toma a su hija de la mano, las tres mujeres salen de la casa y toman unas cestas (Cruz, 2012).

Se observa a Alicia, Justa y la niña cerca del río cortan y tiran flores blancas al río, las tres mujeres ríen y juegan bajo la luz del sol, Alicia voltea y observa que llega su esposo con su abuela y le sonríen, Alicia responde a la sonrisa y llama a su madre, Justa se acerca a Ita con un ramo de flores blancas, la anciana las recibe y sonrío. Alicia toma una corona de flores blancas y le dice a su hija que no cargue con su pena, ni con la de su madre, o su abuela, no es tuya esta pena, le dice, al terminar de hablar, hija y madre avientan las coronas de flores al río. César se acerca tocando el violín y todas lo siguen mientras caminan nuevamente hacia su hogar, sonríen y caminan felices (Cruz, 2012).

### 3.1.2 Tiempo

Dentro de esta categoría, como ya se mencionó en párrafos anteriores se encuentran las subcategorías de orden, duración y frecuencia. En este caso, la historia no sigue un orden cronológico, ya que utiliza varios juegos temporales para enlazar la historia de tres generaciones de mujeres que se relacionan entre sí por familia, pero también por un mal que las aqueja y que deriva de múltiples abusos sufridos durante la infancia.

*La tiricia o cómo curar la tristeza* es un cortometraje que tiene una duración de 12 minutos con 13 segundos, sin embargo, esta atañe únicamente al tiempo real en el que transcurre la cinta, ya que el tiempo fílmico, es muchísimo más extenso, se podría decir que cubre quizás sesenta o setenta años, pues abarca la historia de tres generaciones de mujeres de la misma familia, aunque se ancla en una secuencia eje que ocurre en 24 horas, a partir de la cual se desarrollan los flash back que permiten hilar una extensión de tiempo más amplia, para contar una historia intergeneracional. Como se mencionó en el párrafo anterior, el orden no es cronológico pues se recurre a juegos temporales, lo que permite resolver décadas enteras a partir del cambio de escena.

Ahora bien, con respecto a la frecuencia, esta refiere a la doble temporalidad de una narración lo que se relaciona con las posibilidades de repetición de un evento el cual puede referir a eventos distintos a uno mismo contado de diversas maneras o desde distintas miradas (Reyes, 2011).

Un filme puede representar una sola vez lo que ha sucedido una sola vez, 'n' veces lo que ha sucedido 'n' veces, 'n' veces lo que ha sucedido una sola vez, y una vez lo que ha sucedido 'n' veces (lo que ha sucedido, o mejor, lo que el film dice que ha sucedido). De estas cuatro combinaciones emergen las cuatro formas que puede asumir la frecuencia temporal de la representación: simple, múltiple, repetitiva, iterativa (Reyes, 2011, p. 45).

En este caso, únicamente, se retomará la frecuencia simple o singulativa cuya representación se encuentra al nivel de la narración e implica la representación de un acontecimiento, el cual sucede una sola vez. Este tipo de frecuencia es el más común en los relatos (Reyes, 2011) y también es el que se observa en el corto de Ángeles Cruz, es decir, los eventos suceden una sola vez a lo largo de este relato y solo se narran a partir de una mirada.

### 3.1.3 Espacio

La historia ocurre en una comunidad indígena de la Heroica ciudad de Tlaxiaco, ubicada en Oaxaca, en la época actual. Los escenarios que se presentan son básicamente cinco: la fiesta de cumpleaños de la hija de Alicia, el maizal o milpa, la casa de Alicia, la casa de Justa y el río. Cada uno de los escenarios se vincula simbólicamente con el relato que se presenta, ya que en el caso de las poblaciones indígenas la configuración que se hace del espacio implica pensarlo desde aspectos religiosos e identitarios, pues en ella confluyen tanto la impronta católica como las raíces prehispánicas que al entrelazarse conforman nuevas unidades de sentido y representaciones del espacio y la territorialidad.

En el tema indígena Barabas (2008) señala que las religiones étnicas son territoriales ya que la cosmovisión de estos pueblos está ampliamente vinculada con la naturaleza, de este modo, en el espacio, expresado en el territorio confluyen aspectos sociales, culturales y religiosos y medioambientales por lo que la autora, los denomina etnoterritorios "...ya que en él no sólo encuentra habitación, sustento y reproducción como grupo sino también oportunidad de reproducir cultura y prácticas sociales a través del tiempo" (Barabas, 2008, p. 129).

...la noción de etnoterritorio contiene la de fronteras delimitables entre espacios y grupos diferentes, que se conciben como marcadas y protegidas por las entidades sagradas. Son fronteras, a partir de un centro, las cuatro orientaciones que son esquinas del cosmos, del etnoterritorio, del monte, de la milpa, del pueblo y de la casa-solar (Barabas, 2008, p. 133).

En este sentido, los escenarios en los que ocurre este relato responden a la visión etnoterritorial indígena sobre todo en el caso de la milpa y el río, cuya importancia simbólica se aborda en el análisis de subsiguiente.

### **3.1.4 Dilación y Redundancia**

Finalmente, las subcategorías de dilación y redundancia refieren a la extensión o repetición de un acontecimiento para alargar, resumir o relacionar ciertos elementos narrativos a partir del relato o la imagen. En este caso, Cruz no utiliza la dilación pues esta se aplica para extender la historia y retrasar la resolución final; en contraparte se decanta por la redundancia ya que en este filme hay una reiteración que permite enlazar la experiencia vivida por las tres mujeres de un abuso sexual infantil, a partir de ciertos encuadres, en la fiesta de la hija de Alicia, César carga a la niña y esta lo empuja, él gira con ella en brazos y le toca las piernas, esto detona una reacción en Alicia, quien huye con la pequeña. La reiteración de una escena muy similar se observa en el recuerdo de niñez de Alicia, donde su hermano también la levanta en brazos y toca sus piernas mientras ella trata de alejarlo. Esta imagen donde les tocan las piernas mientras las pequeñas tratan de alejar a sus agresores se reitera también en el recuerdo de Justa, quien es obligada por su madre a sentarse a la mesa con su tío, quien aprovecha para tocarle la pierna pese a que ella intenta resistirse.

Esta redundancia permite enlazar tanto en lo narrativo como en lo visual una experiencia intergeneracional que marca a las mujeres cuya historia se cuenta en este cortometraje, logrando de esta manera expandir un acontecimiento personal a uno intergeneracional

### **3.2. Análisis de estilo**

Como ya se mencionó refiere al uso del lenguaje cinematográfico (fotografía, montaje, sonido) para la construcción del discurso visual.

En este caso, cuando se habla de fotografía, Bordwell (1996) se refiere al uso de planos, movimientos de cámara y angulaciones que se utilizaron para la realización de la cinta. Para el diseño visual de su cortometraje, Cruz utilizó varios encuadres, entre los que sobresale al inicio una toma panorámica en *extreme long shot*, que permite ubicar al espectador en el espacio en el que ocurre la historia, de este modo se inicia con la imagen de una zona boscosa para posteriormente, a partir de un corte directo, mostrar el pueblo en el que se desarrolla este relato y a una niña pequeña que se divierte con otros niños de su edad. El pueblo, en este caso es la Heroica Ciudad de Tlaxiaco, Oaxaca, lugar de origen de la directora del filme, la cual se encuentra ubicada al oeste del territorio estatal y es una parte del distrito de Tlaxiaco y de la zona mixteca. El origen de este municipio se remonta a la época prehispánica donde se le reconoció como una región próspera y codiciada por los mexicas, para posteriormente pasar a ser una zona colonizada por los conquistadores españoles, quienes impusieron su forma de gobierno y sojuzgaron a los pueblos originarios que habitaban la zona (Secretaría de Turismo, Estado de Oaxaca, 2020).

**Figura 4.**

*Encuadres*



**Fuente:** (Cruz, 2012)

Otros encuadres utilizados son el *long shot* y el *full shot*, los cuales se usan para presentar las calles de la ciudad, así como las características físicas y vestuario de los personajes principales.

Para los diálogos se utiliza el *medium shot*, sobre todo en la escena donde Alicia y su madre platican sobre la tiricia. Esta escena se usa de eje para plantear algunos juegos temporales, que ayudan a entender que la tiricia es un padecimiento que viene afectando a estas mujeres a lo largo de varias generaciones.

**Figura 5.**

*Diálogos y encuadres*



**Fuente:** (Cruz, 2012)

Finalmente, los *medium close up* y *close up*, son utilizados por Ángeles Cruz para mostrar los rostros de sus personajes y exaltar diversas emociones: miedo, dolor, tristeza, resignación, alegría y liberación.

**Figura 6.**

*Encuadres y emociones*



**Fuente:** (Cruz, 2012)

Con respecto a los movimientos de cámara y angulaciones, en *La tiricia o cómo curar la tristeza*, se recurre a paneos de seguimiento que acompañan el recorrido de los personajes, *tilt up* que se centra en los pies de Alicia que huye de sus hermanos, y que parece resaltar así el miedo, la necesidad de esconderse de la niña cuya imagen abarca la cámara que sube cubriendo desde sus pies presurosos hasta su cuerpo encorvado que sostiene entre sus brazos un pequeño cachorro al que parece tratar de proteger, y que años más tarde será sustituido por el cuerpo de su pequeña hija. Aunado a lo anterior, también se utiliza un paneo de 360°, en las primeras escenas del cortometraje, este es usado para mostrar el malestar y confusión que siente Alicia al ver su esposo bailando con su hija y tocándola. El movimiento del paneo es vertiginoso, el giro es rápido de modo que no se alcanzan a ver las figuras alrededor de César y Alicia, quien observa aterrada a su marido, de modo que el movimiento se relaciona con el vértigo o mareo que sufre la protagonista, debido al miedo que siente al pensar a su esposo como posible agresor.

Otro movimiento recurrente es el *dolly back*, el cual se utiliza para abrir el encuadre y seguir de frente la acción de las y los personajes, esto se observa por ejemplo en la escena donde Justa pregunta por Alicia y aunque parece intuir que es abusada por su hermano, se niega a aceptarlo y sigue caminando hacia su hogar, de igual manera se utiliza este movimiento en la casa de Alicia, cuando llega Justa y empieza a platicar con ella para saber qué la tiene enferma.

En cuanto a los ángulos, se utiliza en todo momento el normal, que es aquel que se encuentra a la altura de los ojos del camarógrafo "La angulación NORMAL, corresponde a un "standard" establecido con el uso, y es la toma desde la altura del cuello del sujeto (...). Es el ángulo más convencional, resultando ser realista y estable" (Administración Nacional de Educación Pública, 2008). En algunas escenas la cámara se vuelve narrador intradiegetico, convirtiéndose en la mirada de alguien que sigue a los personajes y sus acciones, pero sin ser parte, en realidad de la historia, este punto de vista se conoce como subjetivo y aparece únicamente al inicio del cortometraje, el resto del relato visual utiliza un punto de vista objetivo, el cual "...muestra la acción a través de los ojos de un tercero u "observador invisible". Son ángulos impersonales. Los personajes no aparecen conscientes de la cámara y nunca miran directamente a su objetivo. Esta vista resulta ser la más utilizada" (Administración Nacional de Educación Pública, 2008)

### **3.3. Representaciones sociales de la Tristeza**

Tal y como se mencionó en párrafos anteriores, la representación social refiere a algo que representa a algo para alguien, este algo puede ser un objeto material e incluso una idea. Estas representaciones se encuentran fuertemente vinculadas con el grupo social en el que se ha originado por lo tanto cumple con cuatro funciones fundamentales: de saber, de identidad, de orientación y de justificación. Cada representación, según Abric (2001) se compone de un núcleo y de elementos periféricos.

En este caso, el presente trabajo se centra en la representación de la tristeza en el corto *La tiricia o cómo curar la tristeza*, la cual, dentro del relato cumple con las cuatro funciones que indica Abric (2001) de la siguiente manera:

El concepto de tiricia o tristeza dentro del filme cumple con una función del saber porque el concepto se refiere a un mal que tiene definición y síntomas establecidos dentro del imaginario indígena, independientemente de que esta enfermedad no exista para el mundo occidental. Alonso (2020) señala que entre la población originaria en México existen enfermedades físicas y enfermedades espirituales, que pueden considerarse culturales, cuyo tratamiento depende de la concepción de esta enfermedad dentro del grupo social. Lo anterior se relaciona con la función de identidad pues el tratamiento de estas enfermedades espirituales, en este caso la tiricia, depende del grupo social en el que se encuentra el sujeto afectado, es decir, los rituales o curas deben ajustarse a las prácticas sociales y culturales de la comunidad que son validadas por esta y también por el integrante que se encuentra enfermo. En el caso del cortometraje de Ángeles Cruz, tanto Alicia, la protagonista, como su madre, Justa, reconocen este padecimiento como un mal espiritual.

De esta manera al recurrir a los rituales o curas establecidos para la enfermedad espiritual que padece, Alicia apela a la función de orientación que le ofrece la representación social de la tiricia como una enfermedad del corazón o del alma que se va apropiando de la persona. La identificación del mal se da en el diálogo entre Alicia y su mamá:

Justa: ¿Te cayó algo mal?

Alicia: No pude dormir amá, tengo un hoyo en la panza y un miedo como de chivo antes de que lo maten.

Justa: Andas tiricienta, estás enferma del alma, pues...yo te la pegué mi'ja

Alicia: ¿Y a usted quién se la pegó, amá? (Cruz, 2012)

En esta escena se describen los síntomas de la tiricia y también la forma de contagio, el diálogo entre las dos mujeres permite ligar la experiencia de violación de Alicia, con la de Justa y también con la de Ita y al mismo tiempo deducir que este mal del alma ha sido transmitido de generación en generación y afecta a estas mujeres que fueron violadas por familiares cercanos, a cuyo abuso se sumó la complicidad obligada de sus madres con los agresores, quienes atendiendo a un esquema cultural patriarcal, permitieron o ignoraron la violencia que vivían sus hijas.

De este modo el "contagio" de la tiricia, en esta cinta se debe a la repetición de un evento en la vida de estas mujeres que las marca y que se vuelve a repetir en la generación siguiente debido a la naturalización de esa práctica, hecho que genera en las víctimas emociones diversas como lo es el miedo, dolor, ira, etc., que se expresan en una enfermedad anímica que es la que les impide ser felices y libres.

De esta manera entra en juego la cuarta función de Abric (2001) la que refiere a la justificación, esta se aplica en el caso de las tres mujeres, aunque de manera distinta, las tres se dan cuenta que están enfermas de tiricia y a partir de este reconocimiento de su padecimiento se explica su comportamiento, por ejemplo, su inapetencia, escalofrío, palidez, cansancio, miedo, etc., pero también su reacción ante la violencia que viven sus hijas, de este modo, Ita y Justa asumen la tiricia como un mal cultural naturalizándolo, mientras que Alicia, una vez que ha identificado lo que las enferma decide llevar a cabo un ritual para salvar a su hija de cargar con esta enfermedad espiritual, acto a partir del cual también plantea una ruptura con la reiteración del esquema de violencia sexual que ha marcado a su familia.

Además de las funciones que tiene una representación social, para su análisis Abric (2001) propone dividir las en dos categorías: el núcleo central y los elementos periféricos. En este sentido, hay que recordar que el núcleo central de una representación social es la parte menos flexible de la misma, es simple, gráfica, descontextualizada y es la que persiste con mayor incidencia a la movilidad y evolución del contexto en el que la representación fue creada. A su vez, el núcleo central, tal y como se explicó en párrafos anteriores, se integra por dos elementos que lo hacen funcionar estos son: la función generadora y la organizadora, la primera es en la que se origina la representación y la otra la que integra los elementos generados y que caracterizan a la representación, para cohesionarlos en torno al núcleo.

En este caso, en el filme *La tiricia o cómo curar la tristeza*, el núcleo central es la tiricia como enfermedad anímica cuyos síntomas se vinculan con la salud física, este núcleo se subdivide en función generadora la cual se origina en la cosmovisión de los pueblos indígenas sobre la salud y la enfermedad. Acorde con el trabajo realizado por Lorente (2014) dentro del imaginario indígena, las enfermedades del alma pueden ser ocasionadas por un ente divino, pero también por una emoción muy fuerte, cuyo efecto se genera en el corazón/alma y se expande por el cuerpo enfermándolo:

... la producción de estados afectivos y emotivos involucra también otro órgano. Como dijo una curandera: “los sentimientos y las emociones se generan en el corazón y en la boca del estómago” (...) Desde allí el afecto o el cariño, el amor o el sufrimiento, embargan al resto del cuerpo. Por último, hay emociones destructivas, ciertos corajes, ciertos estados de ira o de cólera (...) el miedo, la tristeza o la angustia enfrían, apagan el flujo sanguíneo y ralentizan el corazón, paralizando y debilitando el sistema anímico. (Lorente, 2014, p.17)

De este modo, dentro de la representación social de la tiricia como enfermedad del alma que se presenta en el filme de Cruz, y atendiendo a la cosmovisión indígena, es necesario detectar de dónde viene la enfermedad para sanarla, cosa que ni Ita, ni Justa lograron pero que Alicia sí descubre, lo que la lleva a realizar un ritual de purificación para liberar a su hija, a sí misma y las mujeres de su familia de la tiricia. Así mismo, dentro de los diálogos, entre Ita y Alicia se exponen las funciones tanto generadora como la integradora pues hablan del origen de la tiricia, de sus síntomas y formas de transferencia.

**Figura 7.**

*Núcleo central*



**Fuente:** Elaboración propia.

Una vez que se ha detectado el núcleo básico de la representación social y las dos funciones que le integran se tiene la concepción base de la misma, esta como ya se mencionó en líneas anteriores es la que tiende a resistir con mayor eficacia el paso del tiempo y la evolución del contexto. Lo anterior se observa en la reiteración constante de este tipo de padecimiento en diversos grupos culturales en los cuales, la tiricia coincide en su descripción y síntomas, es decir es una enfermedad espiritual que produce frío, palidez y apatía, esto se reitera entre los mixtecos (grupo representado en el cortometraje de Cruz), nahuas (Lorente, 2014) y mazatecas (Nanni, 2022), lo que irá cambiando en todo caso son las formas de contagio y tratamiento, ya que esta enfermedad espiritual se puede originar por falta cuidado y atención cuando se es pequeño; por contacto con entes no humanos dañinos, por daño recibido de algún familiar, etc.

Estas diferencias, construidas en torno al núcleo base se pueden definir como elementos periféricos, los cuales como ya se mencionó con anterioridad, son aquellos que son más flexibles y cambiantes y se relacionan con el contexto en el que se encuentra la representación social (Abric, 2001). En este caso, por ejemplo, el contagio de la tiricia se da de una manera muy específica entre Alicia, Justa e Ita, ya que no es ocasionado por un encuentro con un ente no humano, ni por la pérdida de un familiar o el abandono infantil, si no que deriva del abuso sexual del que fueron víctimas, evento que las sume en un estado de impotencia, ira, dolor e inmovilidad ocasionado por la aceptación de un sistema donde las mujeres deben someterse a los deseos y necesidades de los hombres. Sistema vinculado al patriarcado y al colonialismo, entendiendo que tal y como lo establece Cumes estas categorías se interpretan y se viven de manera diferente entre las poblaciones indígenas y las mestizas o blancas<sup>1</sup>.

Los tratamientos para la tiricia también varían acorde a cada región, por lo que también se les puede considerar elementos periféricos, por ejemplo, en el caso de los nahuas de Texcoco es fundamental que los niños con tiricia vistan de rojo y cuenten con una madrina que posea mucho calor vital para que transmita ese calor al enfermo, así como los baños de ceniza y de agua con flores rojas (Lorente, 2014), mientras que en el estado de Morelos, el caso de una joven con tiricia fue atendido con baños de la cintura para abajo, vasos de leche de burra y rituales donde se tiran pétalos de flores al río (Baytelman como se citó en Lorente, 2014), finalmente, en el caso mixteco acorde con lo representado en *La tiricia o cómo curar la tristeza*, el ritual de curación para la tiricia incluye una limpia con flores blancas que se tiran al río, música y hablar (Alonso, 2020).

Es así como dentro de esta producción y de los elementos periféricos de la representación social de la tristeza expresados a partir de su representación visual y los rituales de sanación de la misma se observa el profundo vínculo con el mundo natural que se mantiene desde la cosmovisión indígena que Ángeles Cruz muestra en su trabajo.

Se convierten en elementos constantes la milpa, el maíz y el río, la primera aparece como un espacio de negociación simbólica, ubicada en la frontera entre el pueblo y el monte, se vive en el filme como espacio de refugio, pero también de peligro pues es escondite de Alicia y al mismo tiempo el lugar donde su hermano abusa de ella. En el caso de maíz, esta semilla tiene una importancia fundamental en la cosmovisión de los pueblos indígenas, "(...) el maíz no sólo representa el alimento fundamental -base y eje principal de su gastronomía-, sino que además es visto en el contexto de un complejo mítico de profunda raigambre histórica como la esencia misma del ser humano" (Vela, 2011, p.28), en este caso en *la Tiricia o cómo curar la tristeza*, hay una reiteración visual constante de presencia de esta semilla, sobre todo en

---

<sup>1</sup> (...) la propuesta de las mujeres negras e indígenas no se puede simplificar en una sola vertiente, la idea que me interesa rescatar, es la confluencia de las múltiples formas de opresión y los efectos que genera. Bajo esta idea propongo que el sistema patriarcal en Latinoamérica, no se puede explicar sin la colonización, y la colonización sin la opresión patriarcal.

contacto con las mujeres tiricientas, las que a partir de su enfermedad espiritual dejan de llorar y sus lágrimas son emuladas por los granos de maíz que desgrana Ita en múltiples escenas. La espiga de maíz con todas sus semillas representa a la persona y a todo el universo (Cooper, 2004) en la mitología maya, los seres humanos fueron creados del maíz, por lo tanto, el desgrane de la mazorca, podría simbolizar la disolución de la persona en la tiricia, la cual se apodera del sujeto hasta dejarlo vacío.

Finalmente, el ritual de liberación que realiza Alicia, tiene como finalidad curar la tiricia propia y la de sus antecesoras, pero también la liberación de su hija de esa pena y de ese destino, de ese modo la protagonista, se opone a reiterar los esquemas que la enferman y de manera simbólica solicita la protección en un lugar sagrado.

Los lugares sagrados principales, que actúan como centros simbólicos de la etnoterritorialidad, son generalmente santuarios naturales que forman parte del “complejo cerro”; este conjunto ocupa un lugar clave en la cosmovisión, ritualidad y representación del espacio de las culturas indígenas actuales. El complejo cerro tiene referentes naturales: montaña, fuentes de agua, cuevas y árboles, y referentes etnoculturales, ya que a lo largo de la historia ha sido –y es– símbolo emblemático del pueblo, condensador de los ancestros tutelares, los naguales y los santos patronos; todos ellos protectores (Lorente, 2014, p. 32)

## 5. Conclusiones

La representación de lo indígena en cine mexicano a finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX siguió una lógica donde predominó la visión colonial. Es decir, en primera instancia se mostró el mundo indígena como salvaje e incivilizado, lo cual cambiaba una vez que se le evangelizaba. Posterior a esta representación los indígenas fueron representados desde una exaltación de la cultura como folclor donde predominó lo costumbrista y la presencia de monumentos prehispánicos desde una mirada clasista y exótica. Esta imagen predominó hasta la década de los ochenta del siglo pasado cuando se abrió el espacio por primera vez para creadoras y creadores indígenas, como lo fueron Elvira y Teófila Palafox. Lo anterior fue sumamente importante, puesto que esas primeras producciones empezaron a desquebrajar la imagen estereotipada de las y los indígenas en México, de este modo la década de los noventa fue mucho más prolífica, esto derivó de lo que se conoció como nueva ola del cine mexicano, dentro de la cual se desarrollaron proyectos de cineastas que experimentaron con nuevas narrativas y propuestas visuales que recuperaron el tema indígena, entre ellos destaca Ángeles Cruz.

Ángeles Cruz incursionó en los medios audiovisuales primero como actriz para después trabajar como guionista y directora. En 2011, creó su primer trabajo *La tiricia o cómo curar la tristeza*. Este filme muestra una serie de representaciones sociales del pueblo de donde es originaria Cruz. Las representaciones sociales, según Abric (2001) cumplen con cuatro funciones básicas: funciones de saber, identitarias, de orientación y justificadoras. La cinta de Ángeles cumple con estas cuatro funciones, en el ámbito del saber el filme se refiere a un padecimiento cuya concepción se origina dentro del grupo social y va acorde con la cosmovisión, en este caso de la comunidad mixteca de la Heroica Ciudad de Tlaxiaco, Oaxaca. Al formar parte de la cosmovisión de su pueblo en torno a la salud y la enfermedad se cumple con la función de identidad, orientación y justificación, ya que al ser una representación social originada en el seno de esta comunidad además de ser comprensible para los integrantes de la misma, cuenta con una definición, explicación y también con un sistema de contagio y cura que se establece dentro de los límites del mundo indígena que es representado.

El núcleo central de la representación lo constituye la idea de la tiricia o tristeza como enfermedad espiritual que se refleja en síntomas corporales como lo son la palidez, apatía, pérdida del apetito, miedo y desinterés por la vida. Lo antes descrito comprende la función generadora y la organizadora de la representación social y constituye el elemento menos flexible y más resistente al cambio de la misma, por lo anterior la representación de la tiricia se reitera en varios grupos étnicos y conserva como base estos aspectos difiriendo en las formas de contagio y cura, elementos que como ya se explicó antes, se convierten en los aspectos periféricos de la representación y que son entonces los más flexibles y cambiantes.

En este caso es en los elementos periféricos donde se inserta la historia de Cruz, pues nos muestra a tres generaciones de mujeres que se han enfermado de tiricia como resultado del abuso sexual que sufrieron en su infancia y que se van contagiando de generación en generación a partir no solo del dolor si no de la culpa que derivó del abuso, pero también del haber ignorado o permitido que esta situación se repitiera con sus hijas.

De este modo, al poner sobre la mesa esta representación en su filme, Ángeles hace una denuncia y crítica a la violencia sexual infantil que se da dentro de las familias de su comunidad, apelando a representaciones sociales que operan dentro de la cosmovisión de este grupo social, generando así mayor comprensión y empatía, así mismo devela las consecuencias del abuso, a partir de los síntomas de la tiricia, los cuales se ligan con un mal espiritual temido en la comunidad. Cruz muestra los efectos de la violencia sexual como una enfermedad del alma que carcome al sujeto que la padece afectando a las personas que conviven con ellas y a las generaciones futuras.

Aunado a lo anterior, la cineasta indígena muestra una visión real del mundo indígena sin caer en estereotipos occidentales, presentando sujetos activos y resilientes, capaces de modificar su contexto, de este modo la protagonista del filme, Alicia, recurre a los elementos periféricos, en este caso rituales para sanar su tiricia y la de las mujeres de su familia, y al mismo tiempo se opone a reiterar el esquema social que permite el abuso infantil, liberando a su hija de esa pena de manera simbólica y social, haciendo operar la representación social sobre la tristeza o la tiricia en este grupo.

De este modo, en su cortometraje, Ángeles Cruz hace tanto una denuncia contra la violencia sexual que viven las niñas en su comunidad, como una reivindicación de lo indígena, ya que por un lado pone al descubierto el silencio en torno a las violaciones dentro de la familia, las cuales quedan en silencio o son ignoradas dejando a las víctimas conviviendo con sus agresores y sin apoyo o acompañamiento para enfrentar el trauma vivido, lo que en este filme se refleja en la enfermedad de la tiricia; y por otro lado, muestra una cinta desde la mirada indígena, desde cómo viven y entienden el mundo las mujeres de esta comunidad y también de los procesos de sanación y de cura, expresados en los rituales de sanación de la tiricia, los cuales tienen sentido dentro de la representación social de la tristeza desde una cosmovisión indígena a cuya narrativa ontológica se apega la cineasta como forma de resistencia a sistema que, como se expuso en los primeros apartados de este trabajo ha mirado lo indígena desde la visión colonial.

## 6. Referencias

- Abric, J.-C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. Ediciones Coyoacán.
- Administración Nacional de Educación Pública. (2008). *Lenguaje cinematográfico I*. Administración Nacional de Educación Pública. <https://acortar.link/nEAidQ>
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Cooper, J. (2004). *Diccionario de símbolos*. Gili.
- Cruz, Á. (2012). *La tiricia o cómo curar la tristeza* [Película]. IMCINE.
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (2021, 27 de octubre). *Directorio de realizadores mexicanos FICM*. Festival Internacional de Cine de Morelia. <https://acortar.link/upf7kg>
- Lorente, D. (2014). Medicina indígena y males infantiles entre los nahuas de Texcoco. *Anales de Antropología*, 101-148. [https://doi.org/10.1016/S0185-1225\(15\)30005-9](https://doi.org/10.1016/S0185-1225(15)30005-9)
- Milvet, A. (2020). *La Tirisia: un acercamiento al dolor espiritual y emocional, individual y colectivo a través de la cosmovisión indígena*. Chasqui, 295-307. <https://www.jstor.org/stable/27120850>
- Mujer México. (2020, 20 de marzo). *Ángeles Cruz: la talentosa actriz y directora indígena que desafía estereotipos*. Mujer México. <https://acortar.link/oCK0Ja>
- Nanni, Á. (2022). En caso excepcional: atención de afecciones anímicas en una comunidad mazateca de la Sierra Negra de Puebla. *Ruta Antropológica*, 15, 43-63. [https://antropologia.posgrado.unam.mx/revista/revista\\_15.pdf](https://antropologia.posgrado.unam.mx/revista/revista_15.pdf)
- Padilla, G. (2019, 27 de febrero). No sólo es Yalitza: Conoce a Ángeles Cruz, la talentosa directora y actriz de Tlaxiaco, Oaxaca. Sopitas. <https://acortar.link/thj2ga>
- Pineda, E. (1994). *Metodología de la investigación*. Organización panamericana de la salud/ Organización Mundial de la Salud. <https://acortar.link/OQkOmg>
- Redacción Saficosmos. (2024, 24 de abril). "Soy mujer, indígena y lesbiana": Ángeles Cruz. Redacción Saficosmos. <https://acortar.link/aXdD0N>
- Reyes, C. V. (2011). El manejo del tiempo cinematográfico. *Revista Mexicana de Comunicación*, 40-45. [https://issuu.com/mexcomunicacion/docs/rmc\\_127\\_jul\\_-\\_sep\\_2011](https://issuu.com/mexcomunicacion/docs/rmc_127_jul_-_sep_2011)
- Secretaría de Turismo, Estado de Oaxaca. (2020). *Evaluación de la Vocación Turística. Municipio de Heroica ciudad de Tlaxiaco, Oaxaca*. Secretaría de Turismo, Estado de Oaxaca. <https://acortar.link/2pBq9S>
- Vázquez, P. (2020, 18 de marzo). Entrevista con Ángeles Cruz: la creadora que lo entendió todo. *La rabia. Espacio de crítica feminista de cine*: <https://larabiacine.com/2021/03/13/entrevista-con-angeles-cruz/>
- Vela, E. (2011). Simbolismo del maíz. *Arqueología mexicana*, 38, 28-33.

## CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

**Financiación:** Esta investigación no recibió financiamiento externo.

**AUTOR/ES:**

**Azul Kikey Castelli Olvera:**

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Doctora en Ciencias sociales por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Maestra en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y Licenciada en Lengua y Literatura por el Instituto de Estudios Universitarios IEU Puebla. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Perfil Prodep e Integrante del Sistema Nacional de Investigadores SNI 1. Líneas de investigación: imaginarios y representaciones sociales, semiótica y análisis de la imagen con perspectiva de género.

[azulkikeycastelli@gmail.com](mailto:azulkikeycastelli@gmail.com)

**Índice H: 3**

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0002-5906-5912>

**Google Scholar:**

[https://scholar.google.com/citations?view\\_op=list\\_works&hl=es&user=aH877mgAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?view_op=list_works&hl=es&user=aH877mgAAAAJ)