



Fotografía de Manuel, Juana y María, en *Ixcanul* de Jairo Bustamante.



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Cosificación, negociación del cuerpo y renuncia de derechos de la mujer maya: en caso de la película *Ixcanul*, de Jayro Bustamante

55

Karla Morales

Investigadora independiente

karlavalery21@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4368-5910>

RESUMEN

Este artículo analiza la situación de las mujeres mayas rurales de Guatemala a partir de la película *Ixcanul* (2015), dirigida por Jayro Bustamante. El filme visibiliza diversas formas de vulneración de derechos fundamentales —como la autonomía corporal, el acceso a la salud y la maternidad libre y elegida— que enfrentan mujeres indígenas empobrecidas en contextos de exclusión estructural. A partir de un enfo-

que interseccional que articula género, colonialidad y cosificación del cuerpo, el estudio examina cómo el cuerpo femenino se convierte en un espacio de negociación económica y social dentro de un sistema patriarcal que lo subordina.

La investigación adopta una metodología cualitativa basada en el análisis del discurso audiovisual y la interpretación simbólica de las imágenes. A través de la lectura de escenas clave, se exploran las tensiones entre lo ancestral y lo colonial, así como las formas en que las jerarquías familiares y estatales reproducen la subordinación femenina. Al mismo tiempo, se identifican gestos de resistencia y sororidad que emergen en espacios íntimos, configurando redes de cuidado que funcionan como prácticas políticas de supervivencia.

Se sostiene que *Ixcánul* no solo representa la cosificación del cuerpo indígena femenino, sino que expone su inscripción histórica en estructuras de poder que combinan racismo, pobreza y control estatal, revelando la persistencia contemporánea de lógicas coloniales en la vida cotidiana.

Palabras clave: mujeres mayas, cosificación del cuerpo, interseccionalidad, colonialidad, cine latinoamericano, género

ABSTRACT

56

This article analyzes the situation of rural Maya women in Guatemala through the film *Ixcánul* (2015), directed by Jayro Bustamante. The film makes visible multiple forms of violations of fundamental rights—such as bodily autonomy, access to healthcare, and freely chosen motherhood—faced by impoverished Indigenous women within contexts of structural exclusion. Drawing on an intersectional framework that articulates gender, coloniality, and body objectification, the study examines how the female body becomes a site of economic and social negotiation within a patriarchal system that subordinates it.

The research adopts a qualitative methodology based on audiovisual discourse analysis and symbolic interpretation. Through the close reading of key scenes, it explores the tensions between the ancestral and the colonial, as well as the ways in which family and state hierarchies reproduce female subordination. At the same time, the analysis identifies gestures of resistance and sorority that emerge in intimate spaces, forming networks of care that operate as political practices of survival. The article argues that *Ixcánul* not only represents the objectification of the Indigenous female body but also exposes its historical inscription within structures of power shaped by racism, poverty, and state control, revealing the contemporary persistence of colonial logics in everyday life.

Keywords: Maya women, body objectification, intersectionality, coloniality, Latin American cinema, gender

Introducción

El cine como medio de expresión artística se ha adaptado a las condiciones históricas de cada época. Por ello, se advierte la importancia del cinematógrafo como hecho social, en particular para la construcción de las representaciones imaginarias del mundo, vistas a través del lente de la cámara.¹ La narrativa del cine comercial refuerza tradicionalmente principios hegemónicos en los que los grupos subalternos se ven relegados a los bordes. Los pobres eran representados desde el lenguaje y los códigos narrativos de la cultura hegemónica eran vistos desde una mirada exterior que los confinaba a la negatividad del estereotipo o a la positividad de la mirada paternalista.² Estas narrativas hegemónicas reproducen discursos de dominadores y dominados. Por esta razón, poco se abordaba, de manera crítica, las verdaderas problemáticas sociales, culturales y económicas de los grupos subalternos.

Sin embargo, la relación entre la producción cinematográfica y los sujetos subalternos en el cine contemporáneo en América Latina se ha transformado porque se sincroniza con la cotidianidad de la gente desde un enfoque crítico, ya que la subalternidad convoca, para su lectura, no solo las categorías fundamentales de desigualdad y clase, sino también aspectos transversales como género, raza y trabajo.³ Es por ello que se ha resignificado el rol del sujeto subalterno en el cine moderno, porque se le permite hablar, es decir, se le otorga un rol protagónico.

El director Jayro Bustamante, en su filme *Ixcánul* (2015), rompe con las narrativas tradicionales del cine latinoamericano al proponer

1 Fabio Nigra, «El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica», *Años 90* 22 (2015): 375-402.

2 Christian León, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala; Corporación Editora Nacional, 2005), 26.

3 Marcos Tabarozzi, «La cuestión de lo popular en el cine», *Discusiones & Aperturas* 4 (2012): 73-79.

una mirada crítica sobre las adversidades que enfrentan las mujeres indígenas en contextos de empobrecimiento. A través de la historia de una joven mujer maya y su familia, el largometraje visibiliza las múltiples formas de vulneración que atraviesan los pueblos indígenas y campesinos en zonas rurales, con un énfasis particular en las experiencias de las mujeres en relación con su cuerpo y sus derechos.

Uno de los principales problemas que se evidencian es la cosificación y el uso del cuerpo femenino como herramienta para sobrevivir a las difíciles condiciones sociales y económicas. Desde la categoría de género, este artículo se plantea como una investigación que analiza cómo la presentación audiovisual de *Ixcanul* expone la negociación del cuerpo de la mujer indígena por parte de su familia, lo cual funciona como una denuncia de las estructuras sociales que la obligan a renunciar a sus derechos fundamentales: el derecho a la autonomía corporal, el derecho a la salud y el derecho a la maternidad libre y elegida.

58

Para abordar estas problemáticas, se propone un acercamiento crítico a las imágenes del filme, enmarcado en su contexto histórico, social, político y cultural, a fin de comprender su carga ideológica. La película intenta presentar las realidades de las mujeres en el ámbito rural y al mismo tiempo evidencia cómo estas dinámicas se extienden a los espacios urbanos.

Por lo tanto, los objetivos de este análisis se centran en examinar la representación —o más bien, la presentación— de la mujer indígena empobrecida y las políticas de negociación de su cuerpo dentro de un sistema económico excluyente. Asimismo, se argumenta que *Ixcanul* constituye una denuncia profunda sobre las condiciones que perpetúan la vulneración de los derechos de estas mujeres, a través de tres ejes fundamentales: la cosificación del cuerpo femenino, la negociación del cuerpo dentro de un sistema patriarcal y colonial y la renuncia forzada a los derechos humanos de las mujeres mayas, producto de la pobreza, el racismo y la exclusión estructural.

Cosificación de la mujer indígena

La categoría de subalternidad se manifiesta de manera diferenciada entre hombres y mujeres, sobre todo cuando se observa desde una perspectiva interseccional. Esta mirada permite entender que la vida social de las personas no puede analizarse de forma aislada, sino como el resultado del cruce de múltiples ejes de opresión y privilegio como la clase, el género y la etnicidad que determinan la posición que cada quien ocupa dentro de las estructuras sociales. En las comunidades mayas rurales de Guatemala, esta intersección produce una forma de subordinación más profunda en las mujeres, cuya condición étnica y de clase se entrelaza con la desigualdad de género. Los campos en los cuales nos vinculamos los humanos son espacios estructurados de posiciones, como pueden ser los ámbitos de la política, el arte, la religión o la sexualidad y de manera constante se encuentra en ellos una lucha de intereses.⁴

El género como categoría no se introduce únicamente a partir de la colonización; también habita el mundo indígena y regula, desde su propia lógica simbólica, las relaciones entre lo femenino y lo masculino. En *Ixcánul*, Jayro Bustamante explora esta dualidad al mostrar cómo las mujeres mayas viven en tensión entre el orden comunitario ancestral y la estructura patriarcal heredada del colonialismo. La película pone en evidencia que el sistema de género indígena no es estático, ya que se resignifica y se adapta, pero continúa reproduciendo jerarquías que sitúan a las mujeres en un plano de obediencia y silencio. Como explica Chirix:

La Iglesia masculina, blanca y colonial utilizó mecanismos moralistas, políticos y también económicos para construir cuerpos sumisos dispuestos al servilismo. Trataron de destruir la familia extendida e ignoraron la vida comunitaria maya y a sus autoridades. Impusieron una moralidad cristiana con eficiencia administrativa. Dentro de los

⁴ Adriana Leona Rosales Mendoza, *Sexualidades, cuerpo y género en culturas indígenas y rurales* (México: Universidad Pedagógica Nacional, 2010), 15.

nuevos cánones, se impuso el matrimonio cristiano y nuclear, útil para la recolección de tributo.⁵

Las dinámicas sociales contemporáneas mantienen vivas las estructuras hegemónicas que perpetúan las desigualdades históricas. Los hombres continúan ocupando espacios de privilegio tanto en lo público como en lo privado, y las mujeres son relegadas a roles de servicio y contención emocional. Este orden patriarcal se entrelaza con el racismo y la exclusión económica, generando una red compleja de subordinación en los contextos rurales empobrecidos.

En ese sentido, en los campos y haciendas se visibilizan situaciones que se creían superadas, como las relaciones de dominación entre «amo-siervo», donde persiste un alto número de pueblos y comunidades indígenas que viven en condiciones estructurales de precariedad y desigualdad. Estas dinámicas no constituyen meros vestigios del pasado, sino formas reconfiguradas de subordinación que se actualizan en el presente bajo modalidades laborales y económicas aparentemente modernas. La dependencia respecto del terrateniente no se limita al trabajo agrícola, sino que atraviesa la vivienda, la seguridad y la estabilidad familiar, generando un sistema de sujeción integral.

Estas realidades producen múltiples tensiones en la convivencia cotidiana y en las interacciones sociales, entre las cuales una de las más persistentes y graves es la violencia de género. Ello se explica porque el género constituye uno de los principales ejes a través de los cuales se produce y reproduce la desigualdad, asentada en un régimen social donde lo femenino y las mujeres ocupan una posición estructural de inferioridad frente a lo masculino y los hombres.⁶ Como señala Federici, en el sistema feudal

60

5 Emma Delfina Chirix García, «Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya», en *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*, coordinado por Xochitl Leyva Solano y Rosalba Icaza (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2019), 143.

6 Mariana Espeleta, «Subalternidades femeninas: la autorrepresentación como resistencia» (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015), 12.

los siervos estaban atados a los terratenientes: sus personas y posesiones eran consideradas propiedad de sus amos y sus vidas estaban reguladas en todos sus aspectos por la ley del señor.⁷ Esta lógica de apropiación no se restringía al control del trabajo, sino que implicaba el dominio sobre la reproducción, el matrimonio y la sexualidad, lo que permite comprender la persistencia de formas contemporáneas de subordinación que afectan de manera diferenciada a las mujeres indígenas en contextos rurales.

El impacto de la colonización transformó las formas de interrelación social y cultural. Desde la imposición del cristianismo, se instauraron roles y estereotipos que redefinieron el lugar de las mujeres en la sociedad. Los valores morales impuestos por la Iglesia promovieron una visión binaria que ubicó a las mujeres como símbolo de pecado, tentación e impureza. Esta moralidad no solo negó las cosmovisiones originarias, sino que desplazó concepciones fundamentales para los pueblos precolombinos. Tal como lo señala Rosales Mendoza:

La concepción del equilibrio cósmico y social, ampliamente valorado por los pueblos precolombinos, se vio menguado cuando se impusieron los valores de la religión cristiana, en la cual, la dualidad complementaria de lo femenino/masculino se convierte en una oposición entre las fuerzas del bien y del mal, ordenadas por un solo Dios omnipresente y omnipotente.⁸

Es así que los cuerpos morenos y negros fueron consignados como mano de obra barata, bestias de carga y útiles para la servidumbre, mientras que los cuerpos morenos femeninos fueron sometidos a la violación sexual.⁹ Esta explotación económica y sexual constituye una de las raíces más agudas de la cosificación del cuerpo de la mujer indígena. En la película, Bustamante traduce esta lógica colonial al presente: el cuerpo de

7 Silvia Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Cochabamba: La Libre, 2019), 61-62.

8 Rosales Mendoza, *Sexualidades, cuerpo y género...*, 107.

9 Chirix García, «Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya», 140.

María, la protagonista, se convierte en una extensión del sistema económico, negociado por su familia como recurso de supervivencia.

En *Ixcanul*, estos procesos se reflejan en la manera en que el cuerpo de María es vigilado, intercambiado y silenciado por las figuras masculinas que la rodean: el padre, el patrón y el Estado. La cámara de Bustamante no solo retrata esa vigilancia, sino que la hace sentir: los planos cerrados sobre la piel, los gestos mínimos y los silencios prolongados evidencian la densidad del control sobre el cuerpo femenino.

Por otro lado, la idea feudal del «amo-siervo» se fue redefiniendo para generar condiciones más «favorables» para el trabajador de la tierra: consistió en que los siervos recibían una parcela de tierra que podían utilizar para mantenerse y dejar criar a sus hijos.¹⁰ Esto creó una experiencia de relativa autonomía para los campesinos; sin embargo, no implicó necesariamente la existencia de relaciones igualitarias. Las diferencias sociales eran evidentes: por un lado, estaban los campesinos con mayores recursos, que contaban con seguridad en la tenencia de la tierra; por otro, aquellos en situación de pobreza, que dependían de un salario por su trabajo en tierras ajenas.

En este contexto, el rol de las mujeres en el ámbito rural no se limitaba únicamente a la crianza de los hijos. Al igual que sus esposos, participaban activamente en las labores agrícolas. No obstante, los acuerdos y decisiones importantes en torno a la tierra y el trabajo eran, en su mayoría, realizados entre hombres, perpetuando así una estructura de poder excluyente y patriarcal:

La dependencia de las mujeres con respecto a los hombres en la comunidad servil estaba limitada por el hecho de que sobre la autoridad de sus maridos y de sus padres prevalecía la de sus señores, quienes se declaran en posesión de la persona y la propiedad de los siervos y trataban de controlar cada aspecto de sus vidas, desde el trabajo hasta el matrimonio y la conducta sexual.¹¹

¹⁰ Federici, *Calibán y la bruja...*, 62.

¹¹ Federici, *Calibán y la bruja...*, 65.

Para las posiciones etnocéntricas y patriarcales, la mujer maya es incivilizada por ser mujer, pobre, monolingüe y analfabeta, de ahí el afán por despojarla de sus derechos y de su identidad maya para convertirla en eterna sirvienta, para asimilarla y volverla ladina o cosificarla e identificarla como un cuerpo folclorizado y pintoresco útil para la industria turística, para cristianizar su cuerpo moreno y para continuar sosteniendo el sistema económico y político colonial sobre él.¹²

En *Ixcanul*, esta realidad se presenta con crudeza: el cuerpo femenino es territorio de transacción y control, pero también de resistencia silenciosa. María encarna esa tensión entre la obediencia impuesta y el deseo de libertad, entre el peso del linaje y la fuerza de lo ancestral.

La sociedad continúa atravesada por un sistema patriarcal que consiste en el poder de los padres: un sistema familiar y social, ideológico y político con el que los hombres determinan cuál es o no el papel que las mujeres deben interpretar con el fin de estar sometidas al varón.¹³ En las mujeres mayas rurales, este sistema se agrava por la triple condición de género, etnia y clase, que las sitúa en el centro de las tensiones entre lo ancestral, lo colonial y lo moderno.

Negociación del cuerpo de la mujer

Estos antecedentes han tenido un impacto persistente en la actualidad, especialmente en los contextos rurales, donde aún prevalece un fuerte paternalismo en la relación entre el dueño de la tierra y quienes la trabajan. Por ello, las relaciones de poder en estos ámbitos son muy evidentes, y, como consecuencia, estos roles se reproducen también en el entorno familiar. La jerarquía sexual instaurada durante la colonización arrebató la autonomía de la mujer y la transfirió a sus parientes masculinos. En este contexto, la ley del padre o del patriarca resulta inalterable, y el con-

12 Chirix García, «Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya», 142.

13 Adrienne Rich, *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, trad. Ana Becciu y Gabriela Adelstein (Madrid: Traficantes de Sueños, 2019), 106.

trol social que ejercen los hombres como padres sobre sus esposas e hijas es absoluto.¹⁴

El poder ejercido sobre la sexualidad de las mujeres campesinas e indígenas, sustentado en estas ideologías, continúa vigente en la actualidad. Un claro ejemplo de ello es la limitación que se impone a las mujeres, especialmente a sus hijas, para decidir sobre su propio futuro. El matrimonio concertado es una práctica en la cual la familia decide con quién debe casarse la hija, sin considerar en absoluto sus propios intereses o deseos. La voluntad de la mujer, como sujeto autónomo, carece de relevancia; de esta forma, el matrimonio se convierte en un acto de negociación entre familias, en el que ambas partes buscan obtener algún beneficio. Dentro de esta dinámica de reciprocidad, el matrimonio funciona como una forma básica de intercambio de regalos, donde las mujeres constituyen el regalo más valioso.¹⁵

64 De hecho, la mujer se convierte en un objeto de transacción, y quienes participan activamente en el intercambio son los hombres.¹⁶ En esta sociedad, ambas partes —el padre y el esposo— resultan beneficiadas, mientras que la mujer pasa a ser una propiedad sobre la cual la figura masculina ejerce derechos absolutos. Los deseos y sentimientos de la mujer carecen de valor, y la relación de dependencia que mantiene con su familia le impide buscar alternativas que le permitan decidir por sí misma.

Podría pensarse que estas ideas corresponden únicamente a sociedades premodernas o al pasado; sin embargo, estos procesos de comercialización persisten hasta la actualidad. El concepto de «intercambio de mujeres» ayuda a explicar cómo, a partir de las relaciones de parentesco, los hombres adquieren ciertos derechos sobre sus parientes mujeres, mientras que las mujeres no gozan de los mismos derechos ni sobre sí

14 Linda McDowell, *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas* (Madrid: Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer, 2000), 32.

15 Gayle Rubin, «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo», *Nueva Antropología* 8, n.º 30 (1986): 95-145.

16 Rubin, «El tráfico de mujeres...», 110.

mismas ni sobre sus parientes masculinos.¹⁷ En este sentido, la mujer es reducida a un instrumento manipulable en beneficio de otros.

Por otra parte, los diversos roles que la mujer desempeña en contextos rurales no se limitan únicamente al cuidado del esposo y las labores domésticas; ellas también son agentes activas en la producción y el cuidado de la tierra. Por ello, al momento de ofrecer a su hija en matrimonio, el padre persuade a la otra familia asegurando que ella cumplirá con estas responsabilidades dentro del hogar. En consecuencia, el régimen doméstico de género se fundamenta en la producción doméstica como la principal estructura y espacio de trabajo femenino, donde se explota tanto su trabajo como su sexualidad, además de mantener a las mujeres excluidas de la vida pública.¹⁸

La mujer pasa de manos de su padre a manos del esposo elegido por sus progenitores. Son entrenadas para el matrimonio, tomadas en batalla, intercambiadas por favores, enviadas como tributo, compradas y vendidas.¹⁹ De este modo, el cuerpo femenino se cosifica y deshumaniza, pues las mujeres son tratadas como objetos sometidos a la voluntad ajena.

65

Representaciones de la violencia hacia las mujeres mayas en *Ixcánul*

Históricamente, los derechos de las mujeres han sido sistemáticamente violados, aunque existen contextos y realidades en los que esta situación alcanza niveles de extrema gravedad. La falta de acceso a la información, la educación y la salud coloca a las mujeres en un estado de vulnerabilidad constante, en el que su derecho a la vida y a la integridad física se encuentra permanentemente amenazado.

La «Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer» (1993) define la violencia contra las mujeres como todo acto basa-

17 Rubin, «El tráfico de mujeres...», 113.

18 McDowell, *Género, identidad y lugar...*, 34.

19 Rubin, «El tráfico de mujeres...», 111.

do en su pertenencia al sexo femenino que cause o pueda causar daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico, incluyendo la amenaza de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea en la esfera pública o privada.²⁰

Aunque hoy se reconoce formalmente la existencia de los derechos de las mujeres indígenas, ni las instituciones ni la sociedad garantizan su ejercicio efectivo. La discriminación estructural y la violencia que padecen se encuentran directamente vinculadas con los estereotipos de inferioridad asociados a sus cuerpos y a su identidad étnica. Esta situación deriva en la vulneración sistemática de sus derechos colectivos, civiles, políticos, económicos, sociales y culturales. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos advierte que la violencia obstétrica y la violencia espiritual constituyen también expresiones contemporáneas de esa dominación.²¹

66

En ese sentido, la exclusión no se limita al ámbito rural, ya que, en los espacios urbanos, las mujeres indígenas son frecuentemente víctimas de maltrato, abuso y negligencia institucional, especialmente en el sistema de salud. Durante el conflicto armado en Guatemala (1960-1996), muchas mujeres pobres y desprotegidas fueron incluso obligadas legalmente a entregar a sus hijos en adopción. Este *continuum* de violencia muestra cómo las estructuras coloniales siguen operando sobre los cuerpos femeninos indígenas, bajo nuevas formas de control social y moral.

El sistema de justicia estatal tampoco las ampara porque su funcionamiento reproduce prejuicios patriarcales y racistas que terminan por revictimizarlas. Lejos de ser un instrumento de protección, la justicia se convierte en una instancia que ejerce una violencia doble sobre las mujeres indígenas, campesinas y empobrecidas. La crueldad y el desamparo

20 Instituto de Derechos Humanos de la Universidad de San Carlos de Guatemala (IDHUSAC), *Derechos humanos de las mujeres en Guatemala* (Guatemala: IDHUSAC, 2006), 16.

21 Comisión Interamericana de Derechos Humanos, *Mujeres Indígenas y sus Derechos Humanos en América* (Washington, D. C.: CIDH, 2017).

que sufren aumentan a medida que la modernidad y el mercado expanden su dominio sobre territorios, cuerpos y subjetividades.²²

Este entramado de opresiones —de género, clase, etnia y territorio— encuentra una representación simbólica y visual en el cine latinoamericano contemporáneo. Desde las obras de Lucrecia Martel, Claudia Llosa o Tatiana Huezo, hasta la filmografía de Jayro Bustamante, el cuerpo femenino indígena ha sido un territorio donde se expresan las tensiones entre el poder patriarcal, la marginalidad y la búsqueda de dignidad.

En *Ixcánul* (2015), Bustamante traduce estas violencias estructurales en una experiencia sensorial y cotidiana. La protagonista, María, encarna la vulneración de tres derechos fundamentales: el derecho a la vida y a la integridad física, el derecho a la libertad y autonomía sobre el propio cuerpo, y el derecho a la igualdad y no discriminación. La cámara, íntima y silenciosa, no representa estas violencias desde la denuncia explícita, sino que las presenta a través de la textura del paisaje, los gestos, la piel y la interacción ritual con la naturaleza.

El volcán —*ixcanul*, «volcán» en kaqchikel— funciona como metáfora de los cuerpos contenidos y a punto de estallar. El fuego interior simboliza tanto el deseo reprimido como la rabia ancestral que se acumula bajo las estructuras patriarcales. En este sentido, el lenguaje cinematográfico de Bustamante hace visible la continuidad histórica entre la violencia colonial y la contemporánea, entre la servidumbre impuesta y la maternidad forzada.

Así, *Ixcánul* se inscribe en una corriente del cine latinoamericano de resistencia, que busca subvertir las narrativas hegemónicas y dar presencia a los cuerpos históricamente silenciados. La cámara se convierte en una herramienta política porque revela las tensiones entre la pertenencia y el despojo.

22 Rita Laura Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015), 72.

Metodología

El presente artículo se fundamenta en la construcción de un marco teórico e interpretativo que permitiera abordar los distintos aspectos planteados en el problema de investigación. La técnica principal utilizada fue la observación analítica, orientada a identificar los significados simbólicos y narrativos presentes en el filme *Ixcanul* (2015), de Jayro Bustamante. A partir de esta observación, se organizó una línea temática que articula las principales categorías de análisis: la cosificación del cuerpo de la mujer indígena, la negociación de su cuerpo como espacio económico y social y la renuncia o despojo de sus derechos fundamentales.

El enfoque metodológico es cualitativo e interpretativo, centrado en comprender la producción y apropiación simbólica de la realidad social en contextos específicos. Tal como plantea Sandoval Casilima,²³ el enfoque cualitativo permite formar generalizaciones comprensivas que iluminan los aspectos comunes de las prácticas humanas dentro de sus estructuras de poder y significación. En el caso del presente estudio, ello implicó situar la mirada en los entornos socioculturales guatemaltecos y mayas, entendiendo que el lenguaje cinematográfico no solo reproduce realidades, sino que las presenta a través de imágenes enraizadas en un territorio y una cosmovisión particulares.

68

El análisis metodológico se estructuró en tres ejes principales:

1. El análisis contextual de la imagen, considerando el entorno geográfico, cultural y simbólico en el que se desarrolla la historia.
2. El estudio de los personajes y sus roles de género en relación con las estructuras de poder comunitario y patriarcal.
3. El examen del conflicto narrativo como expresión de la tensión entre tradición, pobreza y modernidad.

²³ Carlos A. Sandoval Casilimas, *Investigación cualitativa* (Colombia: Asociación Colombiana de Universidades e Instituciones Universitarias, 1997), 32.

El estudio parte de una perspectiva hermenéutica, que concibe la interpretación como la comprensión de las acciones humanas desde las estructuras de dominación que atraviesan la sociedad. Para ello, se aplicó un análisis de discurso visual sustentado en las nociones de denotación, connotación y tercer sentido propuestas por Roland Barthes.²⁴ En esta lectura, el *tercer sentido* corresponde al nivel simbólico, mientras que el *sentido obtuso* refiere a la dimensión literal de la imagen. A partir de estas categorías, se elaboró un esquema de lectura propia, compuesto por los siguientes elementos:

Escena	Plano	Descripción	Interpretación
--------	-------	-------------	----------------

Dentro de este proceso, adquirió relevancia la categoría analítica del espacio especular, desarrollada por González Requena,²⁵ que fue aplicada de forma transversal en el análisis del filme. Esta noción, entendida como el espacio de la mirada donde el objeto observa al espectador, se incorpora aquí como clave para entender la relación entre la cámara, el cuerpo y el territorio. En *Ixcanul*, este espacio especular se manifiesta en la forma en que los cuerpos mayas son mirados y se miran a sí mismos, revelando una tensión constante entre visibilidad e invisibilidad, entre representación y presencia.

Previo al análisis fílmico, se elaboró una ficha técnica del largometraje —indicando año, idioma, país y contexto de producción— y una tabla descriptiva de los personajes principales, con el fin de identificar sus funciones narrativas y sociales. Posteriormente, se desarrolló un análisis connotativo y denotativo de las secuencias seleccionadas, integrando elementos proxémicos y visuales. Este procedimiento permitió comprender cómo el lenguaje cinematográfico articula discursos sobre el género, la pobreza, el cuerpo y la espiritualidad.

24 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 2002).

25 Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, «Avatares de la (in)diferencia: la máscara de la sexualidad en el spot publicitario», *Questiones Publicitarias* 3 (1994): 9-17.

Finalmente, se realizó un recorrido por los símbolos y metáforas visuales presentes en el filme —el volcán, el fuego, el agua, los animales—, comprendidos como extensiones del cuerpo femenino y del territorio comunal. A través de esta metodología, fue posible vincular los procesos de cosificación, resistencia y negociación del cuerpo femenino indígena, situando la interpretación dentro de un marco histórico y cultural específico de las mujeres mayas en Guatemala.

Resultados

70

La película *Ixcanul*, escrita y dirigida por el cineasta guatemalteco Jayro Bustamante, fue producida en Guatemala y estrenada en 2015. El idioma principal del filme es el maya kaqchikel, aunque en algunos momentos también se utiliza el español. La historia se sitúa en una comunidad indígena periférica, ubicada en las faldas del volcán Pacaya. El título *Ixcanul*, que significa «volcán», refleja este entorno geográfico, pero también se convierte en metáfora del mundo interior de la protagonista y de las fuerzas latentes que atraviesan la vida de las mujeres en contextos de dominación.

La obra fue galardonada con el Oso de Plata Alfred Bauer en el Festival Internacional de Cine de Berlín,²⁶ marcando un hito en el cine guatemalteco contemporáneo. A través de este largometraje, Bustamante denuncia la situación de empobrecimiento que enfrentan las comunidades indígenas, y visibiliza cómo la desigualdad se encarna de manera específica en los cuerpos y las vidas de las mujeres mayas.

Ixcanul construye un lenguaje cinematográfico que presenta la complejidad de las relaciones entre lo originario y lo colonial. El filme sitúa la colonización como una capa que se superpone sobre estructuras patriarcales y comunitarias ya existentes, complejizándolas y per-

26 Bénédicte Prot, «Ixcanul: un majestuoso viaje hacia las entrañas de la humanidad», *Cineuropa*, 2015, <https://cineuropa.org/es/newsdetail/286314/>

petuando su vigencia. En esa tensión —entre lo ancestral y lo impuesto, entre el volcán y la ciudad— se sitúa la lectura interseccional del género en el filme.



Figura 1. Poster promocional de *Ixcánul*. Fuente: Filmaffinity.

Para contextualizar, se observa un paisaje aislado que no ha sido alcanzado por la modernidad ni la tecnología, a pesar de estar situado en un tiempo contemporáneo. La mayoría de las personas que habitan este entorno —principalmente indígenas y campesinos— trabajan para el dueño de una hacienda cafetera. En este lugar, las tradiciones orales, costumbres, vestimenta y cultura se mantienen vigentes. Los pobladores practican rituales religiosos vinculados a los elementos de la naturaleza, fusionándose con creencias cristianas.

Desde las primeras escenas, el entorno rural se configura como un espacio suspendido entre el pasado y el presente. La comunidad vive en un tiempo que parece detenido: un paisaje donde la tierra y la tradición regulan las relaciones sociales. Este universo reproduce un sistema de servidumbre moderna, en el que los campesinos indígenas dependen de un patrón mestizo que encarna la figura del amo.

En este contexto, la historia central de *Ixcánul* se enfoca en la vida personal y familiar de María, una joven indígena empobrecida de 17 años y única hija de sus padres. Su padre, Manuel, es campesino y trabaja en la hacienda cafetera, mientras que su madre, Juana, se dedica a la crianza de animales y a la agricultura.



Figura 2. Fotograma de María y Juana. Fuente: Jayro Bustamante.

72

La historia comienza con esta escena: María aparece con la mirada baja y el rostro inexpresivo mientras su madre le arregla el cabello, como si la estuviera preparando para alguna ceremonia. Los colores y accesorios que utiliza reflejan la preservación de su vestimenta tradicional. Tanto el póster original de la película como esta escena permiten intuir una relación profunda y significativa entre madre e hija.

Por otro lado, María mantiene un romance secreto con Pepe, un joven que sueña con dejar el campo para trabajar en Estados Unidos en busca de mejores oportunidades. Todo lo que saben del mundo exterior proviene de relatos de otras personas, lo que alimenta sus altas expectativas sobre la vida fuera de su entorno rural. Para María, Pepe representa una posibilidad de escapar del destino que sus padres han trazado para ella y mejorar su situación. Ante esta necesidad Pepe la manipula para que ella tenga relaciones sexuales con él.

La película transmite numerosos mensajes metafóricos, uno de ellos a través de una escena en la que Juana encierra a dos cerdos en un corral para que se apareen. Al notar que el cerdo no responde, le da

alcohol para estimular su libido. María observa al cerdo con atención durante todo el proceso. Cuando Juana cumple su objetivo, lleva al cerdo para sacrificarlo; luego lo despelleja, le corta la cabeza y lo cocina. María presencia todo este procedimiento con profunda tristeza, pues se identifica con el animal: sus padres arreglaron un matrimonio que ella no desea. El hecho de forzar al cerdo a aparearse y después sacrificarlo para saciar el apetito de otros provoca en María una reflexión profunda sobre su propia vida.



Figura 3. Fotograma de cerdo siendo sacrificado. Fuente: Jayro Bustamante.

El gesto de Juana al embriagar al animal para que cumpla su función no es un mero acto doméstico: es una alegoría del uso instrumental del cuerpo femenino en contextos donde la pobreza y la tradición justifican la violencia. María observa en silencio ese sacrificio, consciente de que su destino se parece al del animal.

Aquí se evidencia la corriente subterránea de sentido que recorre toda la película: la mujer como cuerpo ritual, controlado y ofrecido. La violencia no se muestra en estallidos explícitos, sino en acciones naturalizadas: el peinado de la madre, la ropa ceremonial, el silencio ante los hombres. La cámara de Bustamante convierte lo cotidiano en ritual, y en ese gesto resuena el eco de las estructuras de dominación que perduran bajo formas disimuladas.

Los padres de María arreglaron su unión con Ignacio, encargado de supervisar a los trabajadores y velar por los intereses del dueño de la hacienda. La posición privilegiada de Ignacio dentro de la hacienda asegura que Manuel pueda conservar su empleo y su hogar al casar a su hija. Por

ello, organizan un almuerzo para unir a ambas familias y dialogar sobre el futuro que les espera.

Juana prepara a María para esta importante ocasión, vistiéndose con sus mejores ropas y accesorios, de manera similar a cómo preparaban al cerdo para ser servido. Durante todo el tiempo, María mantiene una actitud de tristeza y apatía hacia Ignacio, pero esto parece pasar desapercibido para todos los presentes.

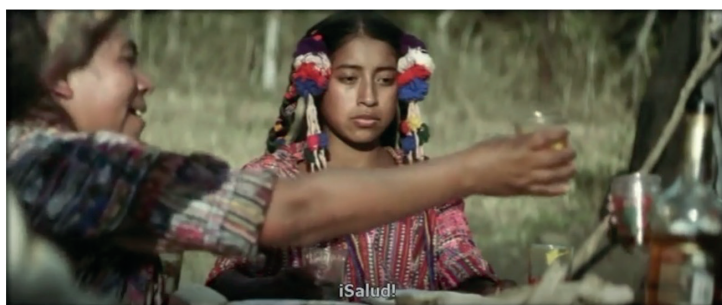


Figura 4. Fotograma de María. Fuente: Jayro Bustamante.

74



Figura 5. Fotograma de Ignacio. Fuente: Jayro Bustamante.

En esta escena, la mesa se transforma en un espacio de negociación donde las figuras masculinas discuten cómo la unión matrimonial puede resultar altamente beneficiosa para ambas familias. La ocasión se convierte en una celebración, pues el intercambio permite al padre preservar su empleo y su hogar. Por otro lado, a la familia del futuro esposo le interesa evaluar las capacidades domésticas de María como ama de casa, para determinar si es merecedora de estar con Ignacio. A lo largo de todo

el diálogo, la voz de María nunca es tomada en cuenta; ella es tratada únicamente como un objeto del cual ambas partes podrían obtener beneficios. Aquí queda clara la subordinación de la mujer al padre y al marido, pues carece de autonomía para decidir e incluso para hablar, ya que todo el tiempo hay intermediarios que responden por ella.

El filme también nos muestra cómo la protagonista explora su sexualidad. En un momento de soledad, conectada con la naturaleza, María descubre el placer a través del tacto, el roce y la masturbación. Aunque generalmente la sexualidad femenina se asocia únicamente con la procreación, el director aborda el placer desde una perspectiva poco habitual. Cabe destacar que la masturbación femenina sigue siendo un tema tabú tanto en las comunidades rurales como en la urbanidad. María es una joven que nunca ha tenido relaciones sexuales, pero siente curiosidad e intriga, y no se limita a experimentar.

Por otro lado, la película también revela la otra cara de la moneda, cuando María decide tener relaciones sexuales con Pepe. En esta escena se percibe claramente un acto violento donde el cuerpo femenino solo es utilizado como instrumento de placer. En medio de la suciedad donde ocurre el acto, María expresa dolor e incomodidad. Pepe nunca mostró empatía hacia su cuerpo, enfocándose solo en su propio placer. De hecho, cuando María le pide que no termine dentro de ella, él no accede y actúa en contra de su voluntad. Las necesidades de la mujer no tienen importancia alguna; su cuerpo se convierte en un objeto para complacer a otros.

75



Figura 6. Fotograma de María y Juana. Fuente: Jayro Bustamante.

A consecuencia de esto, María queda embarazada y Juana lo descubre en el temascal. Este espacio es exclusivo de ellas, donde se conectan madre e hija. La desnudez es un elemento importante porque se presentan tal cual son, sin ningún prejuicio sobre su cuerpo. En este espacio de contención se bañan juntas, complementándose madre e hija como en el vientre. Cuando Juana nota que María está embarazada no la juzga, la comprende, la acompaña y resguarda.

Sin embargo, en la situación en la que se encuentran es inadmisibles que María tenga un hijo. Por ello, Juana prepara todo para que su hija aborte, nuevamente en contra de su voluntad. No es conveniente para la familia que Ignacio, el futuro esposo de María, se entere de esta situación porque perderían la casa y el trabajo. En ese sentido, la responsabilidad sobre el futuro de la familia recae sobre los hombros de María. No puede hacer más que obedecer a las advertencias de su madre.

76



Figura 7. Fotograma de María, Juana y el volcán. Fuente: Jayro Bustamante.

El cuerpo de María se convierte en un territorio que puede ser invadido, comprado, vendido, y mutilado. Aquí se presenta otra vulneración sobre su vida y su cuerpo; con las cargas que su familia ha puesto sobre sus hombros, no le queda de otra que renunciar a su derecho a decidir.

No dieron resultado todas las cosas que hizo Juana para obligar a su hija a abortar. Resignada, María termina por aceptar que ese ser está destinado a vivir, lo que le genera una profunda felicidad. Deciden entonces contarle la verdad a Manuel, quien recibe la noticia con enojo. Al

no tener hijos varones, el padre considera que la única manera en que su hija podría serles útil es casándose con un hombre de mejor situación económica. Al conocer el embarazo, siente únicamente decepción, pues el acuerdo con Ignacio ya no se hará efectivo; por el contrario, las relaciones entre ambas familias podrían romperse, lo que agravaría aún más la situación de la familia.

En este punto, es importante destacar que el idioma representa una limitación fundamental para María, su familia y la comunidad en general, ya que la mayoría solo domina su lengua originaria, el kaqchikel. Al no hablar castellano, dependen de otras personas para comunicarse, especialmente con el mundo exterior y la ciudad. Este aspecto es clave en la película, pues la única persona que domina el castellano es Ignacio, quien además ya posee una posición de poder y control sobre la familia de María.

El primer contacto que María y su familia tienen con el mundo exterior ocurre cuando María es mordida por una serpiente, lo que los obliga a abandonar la comunidad para acudir a un hospital. Esta situación refleja la carencia de servicios de salud y la precariedad en la que viven quienes habitan zonas rurales. Para llegar al hospital, deben recorrer una larga distancia y, una vez más, dependen de Ignacio. En este traslado, el paisaje cambia radicalmente: se pasa de la naturaleza, la tierra, el volcán y el silencio, a un entorno urbano de asfalto, altos edificios de cemento, ruido constante, y una multitud de carros y personas en movimiento.

77



Figura 8. Fotograma de María en el hospital. Fuente: Jayro Bustamante.

Esta yuxtaposición de espacios contrastantes revela el choque entre dos mundos irreconciliables. La naturaleza, asociada al cuerpo y a la memoria ancestral, se contraponen al cemento y al ruido como signos de una modernidad que aliena. La cámara alterna planos amplios del paisaje con tomas cerradas del rostro de María, generando un ritmo visual que traduce la sensación física de desarraigo: el cuerpo indígena se descompone en el espacio urbano, donde pierde sus coordenadas simbólicas.

La escena del hospital profundiza esta ruptura. Cuando los médicos hacen firmar documentos a la familia de María —que no sabe leer ni escribir en castellano—, el lenguaje se convierte en herramienta de despojo.

Para los padres de María, comunicarse se convierte en una dificultad porque nadie habla su idioma. Por ello, dependen de Ignacio para que les transmita cualquier noticia sobre su hija. Mientras María permanece inconsciente en la camilla, se informa a la familia que ella está bien. Sin embargo, Ignacio les dice que María ha perdido a su hija, pero que aún podrá ser madre nuevamente. Poco después, la doctora les entrega unos documentos para «recibir ayuda del Gobierno». Debido a la falta de conocimiento del idioma y la escritura, la familia no tiene más opción que confiar en la palabra de la doctora. En la inconsciencia de María, le toman la huella digital en lugar de la firma y marcan el documento.

Ese hecho expone el poder institucional de la lengua dominante como mecanismo de control. La palabra oficial suplanta la experiencia, y el sistema utiliza su propio lenguaje técnico y jurídico para robar lo que nombra: la hija de María. El gesto de la huella digital sustituye a la firma como símbolo de subordinación; el cuerpo vuelve a ser documento, registro y prueba de su propia exclusión.

Todo este proceso fue una farsa, pues nunca permitieron a María ver el cuerpo de su hija. Ante la incertidumbre, María decide desenterrar el ataúd y descubre que en su interior solo había un ladrillo. El hospital se aprovechó de la situación de María y de la ignorancia de su familia para arrebatarle a su hija. Este acto fue en complicidad con Ignacio, quien pen-

só que esta podría ser la oportunidad para remediar las cosas con María y lograr que ella se convierta en su esposa.

Todos sus derechos como mujer fueron vulnerados hasta el final. Nunca tuvo control sobre su vida ni sobre sus decisiones. No solo su padre, su madre e Ignacio tomaron control sobre su destino, sino también el propio Estado, que se aprovechó de su vulnerabilidad y pobreza para decidir el futuro de ella y de su hija.



Figura 9. Fotograma de María con un velo de novia. Fuente: Jayro Bustamante.

Finalmente, María no pudo escapar del destino que sus padres le habían deparado. La película termina de la misma manera en que comenzó: con María siendo arreglada por su madre para un festejo importante. Juana coloca un velo blanco sobre su cabello, lo que se interpreta como la preparación de María para ser desposada por su verdugo, Ignacio.

El desenlace reitera la imagen inicial: María siendo arreglada por su madre. El velo blanco sustituye al trenzado ritual, y la ceremonia que parecía de iniciación se convierte en preparación para su entrega. Sin embargo, en la quietud de su rostro se adivina otra posibilidad: la conciencia del dolor.

El volcán, presente en todo momento, funciona como testigo y símbolo de esta tensión. Su interior ardiente refleja el deseo contenido y la rabia ancestral. Lo originario y lo colonial se funden en una sola imagen: la tierra que quema y la tierra que calla.

El cine de Bustamante, a través de lo simbólico y lo corporal, presenta una denuncia que se siente. Las pausas, los silencios, los planos prolongados sobre la piel y el paisaje operan como lenguaje político: hacen visible la violencia estructural que se ejerce sobre los cuerpos mayas femeninos sin necesidad de verbalizarla.

El volcán en la película simboliza la frontera entre lo desconocido y lo incierto, pero también es testigo silencioso de toda la travesía de la historia. Existe una relación simbólica entre María y el volcán: la idea latente de que, bajo su aparente pasividad y quietud, hay una expectativa de que en algún momento explote. En las entrañas del volcán se esconden fuerzas y elementos en constante movimiento, reflejo del mundo interior de María.

Desde su estética del silencio y la inmovilidad, Bustamante construye una mirada que no solo denuncia la pérdida de derechos, sino que devuelve al cuerpo indígena su capacidad de mirar y de arder, como el volcán que da nombre a la película.

80

Discusión y conclusiones

Ixcanul realiza una crítica profunda a la realidad de las comunidades mayas en Guatemala, donde se entretajan diversas problemáticas sociales, culturales y de género. La precariedad, la explotación, la falta de servicios básicos y el acceso limitado a la información, la educación y la salud convierten estos espacios en territorios de exclusión, invisibilidad y vulnerabilidad.

La película, desde su narrativa visual y sensorial, propone un retrato complejo en el que lo originario y lo colonial se superponen. En lugar de situar la colonización como causa exclusiva de las desigualdades, Bustamante la presenta como una capa más dentro de una red histórica de dominación, donde conviven estructuras patriarcales comunitarias, racismo estructural y violencia estatal.

La pregunta que guio esta investigación —si *Ixcanul* representa la cosificación de la mujer indígena a través de la negociación de su cuerpo por parte de su familia empobrecida— encuentra una respuesta afirmativa, pero también matizada. El filme presenta las tensiones entre cuerpo, clase, etnicidad y género, a través de una estética que evita el discurso explícito y apuesta por la experiencia corporal, la textura visual y el silencio.

El racismo, la humillación y la exclusión se hacen evidentes en los espacios de servidumbre y dependencia que la película retrata, tanto en el ámbito rural como en el urbano. Tal como advierte Segato,²⁷ las mujeres indígenas enfrentan una violencia doble: aquella que proviene del mundo blanco y colonial, y la que emerge dentro de sus propios hogares, reproducida por los hombres de su misma comunidad.

La situación de empobrecimiento y la ausencia de alternativas empujan a las familias campesinas a estrategias de supervivencia que implican la negociación del cuerpo femenino. Aunque las mujeres participan activamente en las labores agrícolas, la toma de decisiones sigue concentrada en los hombres. Los acuerdos sobre la tierra y el trabajo reproducen un orden patriarcal que las margina de la esfera pública y de la autonomía personal.

Como señala Rich,²⁸ el poder patriarcal se ejerce a través de la tradición, la ley, el lenguaje y la división del trabajo. En *Ixcanul*, ese poder se encarna en el padre de María y en el patrón de la hacienda, figuras que deciden su destino. El cuerpo femenino se convierte en el centro de las transacciones familiares y sociales, objeto de intercambio en un sistema que asocia la honra, la propiedad y la supervivencia. Esta relación entre parentesco y control del cuerpo fue ya teorizada por Gayle Rubin,²⁹ para quien las mujeres son los bienes simbólicos que los hombres intercambian dentro del sistema de parentesco.

²⁷ Segato, *La crítica de la colonialidad...*, 73.

²⁸ Rich, *Nacemos de mujer...*, 108.

²⁹ Rubin, «El tráfico de mujeres...».

El filme traslada esa lógica al contexto guatemalteco contemporáneo. A través de una puesta en escena austera y de encuadres precisos, Bustamante amplifica las emociones contenidas de sus personajes y nos confronta con una realidad material de desigualdad. El tránsito del espacio rural al urbano no debe entenderse como un binario cerrado —campo versus ciudad—, sino como una continuidad de violencias que adopta distintas formas según el territorio. La luz fría del hospital y el ruido urbano sustituyen el silencio y la densidad del volcán, pero no eliminan la subordinación, solo la transforman.

La escena en la que María firma con su huella dactilar en lugar de con su firma es clave para comprender cómo opera la hegemonía: el sistema se impone no solo por la fuerza, sino a través del lenguaje, la burocracia y el desconocimiento. El Estado y sus instituciones ejercen una violencia simbólica que despoja a quienes no dominan sus códigos, reforzando la exclusión de quienes quedan «fuera de la norma». La inhabilidad de María para comprender el lenguaje médico o legal es también el

82

síntoma de una sociedad que niega el derecho a comprender y a decidir. Frente a este escenario, el filme abre una grieta de esperanza en el vínculo entre madre e hija. El temascal —espacio de purificación y ritualidad maya— se convierte en el único lugar donde los cuerpos femeninos se encuentran fuera del control masculino. Allí, la desnudez no implica exposición, sino refugio; no vulnerabilidad, sino poder compartido. La sororidad emerge como un tejido íntimo de resistencia, un gesto que encarna el cuidado y la empatía como formas de sobrevivencia política.

El desenlace, con María nuevamente adornada por su madre, cierra el ciclo visual y narrativo. La película termina como comienza, pero la repetición no es signo de cierre, sino de continuidad. El destino de María parece sellado, pero el espectador percibe que algo ha cambiado: la conciencia del dolor se ha transformado en memoria.

Desde esta lectura, *Ixcánul* no plantea un final esperanzador en términos convencionales, pero sí propone una esperanza silenciosa, an-

clada en la posibilidad de mirar de otra manera. En esa quietud reside la potencia del nuevo cine latinoamericano contemporáneo, que evita la redención narrativa para apostar por la incomodidad reflexiva. Lo esperanzador no está en lo que ocurre, sino en la forma en que la cámara nos enseña a ver: a través del fuego, del silencio, del cuerpo.

Cómo citar este artículo:

Morales, Karla. «Cosificación, negociación del cuerpo y renuncia de derechos de la mujer maya: en caso de la película *Ixcanul*, de Jayro Bustamante». *Fuera de Campo* 9, n.º 1-2 (2025): 54-85

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Bustamante, Jairo. *Ixcantul*. Drama, 2015.
- Derechos humanos de las mujeres en Guatemala*. Guatemala: IDHUSAC, 2006.
- Chirix García, Emma Delfina. *Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya*. En *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*, coordinado por Xochitl Leyva Solano y Rosalba Icaza, 139–158. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2019.
- Espeleta, Mariana. «Subalternidades femeninas: la autorrepresentación como resistencia». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Cochabamba: La Libre, 2019.
- Gayle, Rubin. «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo». *Nueva Antropología* 8, n.º 30 (1986): 95–145.
- 84 González Requena, Jesús y Amaya Ortiz de Zárate. «Avatares de la (in)diferencia: la máscara de la sexualidad en el spot publicitario». *Questiones Publicitarias* 3 (1994): 9–17.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Serie Magíster, v. 64. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala; Corporación Editora Nacional, 2005.
- McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid; Valencia: Cátedra, Universitat, Instituto de la Mujer, 2000.
- «Mujeres Indígenas y sus Derechos Humanos en América». Comisión Internacional de Derechos Humanos. 2017.
- Nigra, Fabio. «El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica». *Anos 90, Porto Alegre* 22, n.º 42 (2015): 375–402.
- Prot, Bénédicte. «Ixcantul: un majestuoso viaje hacia las entrañas de la humanidad». *Cineuropa* (blog). 2015. <https://cineuropa.org/es/newsdetail/286314/>.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Traducido por Ana Becciu y Gabriela Adelstein. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

- Rosales Mendoza, Adriana Leona. *Sexualidades, cuerpo y género en culturas indígenas y rurales*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2010.
- Sandoval Casilimas, Carlos A. *Investigación Cualitativa*. Colombia: Asociación Colombiana de Universidades e Instituciones Universitarias, 1997.
- Segato, Rita Laura. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- Tabarozzi, Marcos. «La cuestión de lo popular en el cine». *Discusiones & Aperturas* 4 (2012): 73-79.