
Francisca García Maldonado: una trayectoria disidente en las transiciones al video en México

María Teresa Solís Hernández*

Resumen: En este artículo se reconstruye la trayectoria de Francisca García Maldonado, una productora mexicana pionera en el ámbito audiovisual, desde finales de la década de los años setenta y hasta los años noventa. La investigación se basó en los *biogramas* de su vida, con énfasis en la impronta que dejó respecto al uso del video digital, un medio en el que se profesionalizó con la experimentación de nuevos formatos. Su trabajo desafió la hegemonía del cine industrial, así como la jerarquización androcéntrica y clasista que caracterizó al ámbito cinematográfico de este periodo. Fundó la casa productora Redes, cinevideo (1980–1988), con el objetivo de generar contenidos que visibilizaran a comunidades marginadas y a grupos políticos disidentes. Desde la perspectiva de la *interseccionalidad*, analizamos las opresiones sociales que enfrentó, y proponemos resignificar y reivindicar su contribución en la producción, realización y exhibición de video, a la luz de la *teoría del punto de vista feminista*. Esta perspectiva nos permite descentrar las historiografías del cine y contar historias más plurales donde la presencia femenina impulsó nuevas prácticas de realización que no han sido nombradas o han sido negadas sistemáticamente.

Palabras clave: biograma, interseccionalidad, teoría punto de vista feminista, cine militante, video digital.

Francisca García Maldonado: a dissident trajectory in the transitions to video in Mexico

Abstract: This article reconstructs the career of Francisca García Maldonado, a pioneering Mexican producer in the audiovisual field, from the late 1970s to the 1990s. The research was based on biographical accounts of her life, with an emphasis on the mark she left regarding the use of digital video, a medium in which she became a professional by experimenting with new formats. Her work challenged the hegemony of industrial cinema, as well as the androcentric and classist hierarchy that characterized the film industry of this period. She founded the production Company Redes Cinevideo (1980–1988) to generate content that would give visibility to marginalized communities and dissident political groups. From an intersectional perspective, we analyze the social oppressions she faced, and propose to reframe and vindicate her contribution to video production, direction, and exhibition in light of feminist theory. This perspective

allows us to shift the focus away from film historiographies to tell a different story about a female presence that created new filmmaking practices.

Key words: biogram, intersectionality, feminist point of view theory, militant cinema, digital video.

Francisca García Maldonado: uma trajetória dissidente nas transições para o vídeo no México

Resumo: Neste artigo, reconstrói-se a trajetória de Francisca García Maldonado, uma produtora mexicana pioneira no âmbito audiovisual, desde o final da década de setenta até a década de noventa. A pesquisa se baseou nos *biogramas* de sua vida, com ênfase na marca que deixou em relação ao uso do vídeo digital, um meio no qual se profissionalizou com a experimentação de novos formatos. Seu trabalho desafiou a hegemonia do cinema industrial, assim como a hierarquização androcêntrica e classista que caracterizou o âmbito cinematográfico desse período. Fundou a produtora Redes, cinevideo (1980–1988), com o objetivo de gerar conteúdos que visibilizassem comunidades marginalizadas e grupos políticos dissidentes. A partir da perspectiva da *interseccionalidade*, analisamos as opressões sociais que enfrentou e propomos ressignificar e reivindicar sua contribuição na produção, realização e exibição de vídeo, à luz da *teoria do ponto de vista feminista*. Essa perspectiva nos permite descentralizar as historiografias do cinema e contar histórias mais plurais, onde a presença feminina impulsionou novas práticas de realização que não foram nomeadas ou foram negadas sistematicamente.

Palavras-chave: biograma, interseccionalidade, teoria do ponto de vista feminista, cinema militante, vídeo digital.

Fecha de recepción: 22/05/2025

Fecha de aceptación: 30/09/2025

Introducción

El presente artículo parte de la premisa de que las mujeres, en general, han sido marginadas de la historiografía cinematográfica mundial¹. Para abordar

¹ Consultar los textos de Tedesco, C. M. en “Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero”, Aletria: Revista de Estudos de Literatura 30, núm. 3 (2020): 39-62 Disponible en <https://doi.org/10.35699/2317-2096..23945>. (Acceso en 04 de septiembre de

esta exclusión, el texto se centra en la biografía de Francisca García Maldonado, una figura cuyo valioso aporte al cine y los medios audiovisuales en México ha sido omitido. Paradójicamente, esto ocurre incluso en las décadas de los setenta y ochenta, un período intensamente estudiado por las especialistas en cine². Esta narrativa historiográfica predominante ha favorecido la visibilidad de realizadoras provenientes de una clase social privilegiada, quienes tuvieron la oportunidad de estudiar cine y producir sus obras. Este sesgo ha invisibilizado las contribuciones de mujeres de otras condiciones sociales, quienes, a pesar de sus aportes, fueron segregadas por razones de clase, raza y género. Este es el caso de Francis García —nombre con el que se le conoció en el ámbito audiovisual—, una pionera que a finales de los años setenta produjo películas en 16mm y, en la década siguiente, jugó un papel fundamental al introducir el uso del video a nivel profesional en México.

Esta investigación se basa en *biogramas*, entendidos como “una forma de análisis y de ordenación de datos en forma de mapa de vida, que permite relacionar diferentes elementos y aspectos de la historia de vida en una base cronológica [...] el biograma puede adoptar formas distintas y relacionar aspectos y ámbitos diferentes de la vida de los sujetos” (Mas, 2007: 16-21). A esta noción nos interesa adicionarle el tinte póstumo, porque la persona sobre la que construiremos una trayectoria ya no está para contarnos su testimonio, por lo que recuperamos el concepto de “biografema” de Roland Barthes; dicho término “se presenta en relación estrecha con la desaparición, con la muerte; remite a una forma de arte de la memoria, a un *memento mori*, a una posible evocación del otro que ya no es” (Dosse, 2007: 306-317). Por tratarse de una persona dedicada al cine y al audiovisual, encontramos afinidad en sumar el sentido que Alain Buisne introdujo luego de defender que no hay un método

2025); y Gledhill, Christine y Knight, Julia (Coord.) (2015) *Reframing Cinemas, Past and Future*. Estados Unidos: University of Illinois Press. pág.280.

² Entre las expertas de cine realizado por mujeres encontramos a Márbara Millán, Patricia Torres San Martín, Maricruz Castro Ricalde y Adriana Bellamy, por mencionar a las más conocidas.

único de escribir la biografía, la noción de *biograma*, como un acontecimiento efectivo “por su efecto revelador, de la misma manera en que hablamos de fotograma en el cine para designar cada una de las imágenes fotográficas de una película” (Dosse, 2007: 313). Por tanto, proponemos para el fluir de la trayectoria de Francis García la articulación de *biogramas* clave de su vida en perspectiva con su contexto vital. Este cuerpo de *biogramas* lo analizamos desde la perspectiva de la *interseccionalidad*, la que aplicamos siguiendo el pensamiento de Mara Viveros, quien plantea:

Al igual que el concepto de género, la interseccionalidad solo es útil como pregunta y, como tal, sólo puede responderse en contextos determinados y a través de investigaciones específicas [...] lo que es interseccional es la experiencia de la dominación, como en el caso de la dominación vivida por las mujeres racializadas, con sus características específicas de opresión racista, exclusión laboral y violencia sexista (Viveros, 2016: 58-59).

Por ello nos preguntamos cómo vivió Francis las opresiones de raza, género y clase, en el contexto mexicano tanto de su infancia como durante su trayectoria de productora de cine y video digital. Y es a través de los *biogramas* que vamos revelando los desafíos que tuvo que afrontar y resolver en su vida personal y laboral. Frente a la hegemonía de una producción cinematográfica dominada por estructuras misóginas y clasistas, situaciones que estaban ocurriendo no solo en México sino también en Latinoamérica, “donde pervive un vacío general en los análisis sobre la participación de las mujeres en la producción cinematográfica de México en aquellos años”³. Nos referimos a la década de 1980, cuando también Francis resistió una etapa de hostigamiento y persecución gubernamental a raíz del carácter político disidente desde el que militaba. Esta posición política se reflejó en su producción audiovisual, por lo

³ Nahmad, A. y Millán, M. (2025) “Las compañeras de la cámara. Las mujeres en el cine político mexicano en los años setenta y ochenta” en *Formas de lo político y política de las imágenes. El cine mexicano entre los años setenta y ochenta* en: Ana Nahmad, Israel Rodríguez (Coords.) México: FCPyS/UNAM. 97-122 (por publicarse, las autoras me proporcionaron PDF).

que señalamos la fuerza y el potencial desestabilizador⁴ que tiene su historia dentro de la historia de las mujeres, en clave de género. Finalmente, desde *la teoría del punto de vista feminista*⁵, reivindicamos su experiencia como conocimiento que proviene de una subjetividad crítica y contribuye a la práctica audiovisual. Los *biogramas* de Francis resignifican la producción y circulación de su obra, colocándola como una figura estratégica. Con su trabajo, no sólo impulsó el desarrollo del cine mexicano independiente, sino que también fomentó la creación audiovisual en los pueblos y comunidades indígenas de México.

Para entender a Francis es fundamental considerar cómo su vida se entrelaza con la historia de México, un país moldeado por sucesivos gobiernos sexenales. Su historia personal de ascenso y movilidad socioeconómica, marcada por el biograma de su migración, arranca en 1946, justo cuando el país experimentaba el periodo conocido como el "milagro mexicano" (Loaeza, 1988:119–175). Durante este periodo, las ciudades crecieron a un ritmo acelerado, pero las condiciones de vida urbanas se deterioraron debido a la incapacidad del Estado para extender los servicios públicos a la creciente población asentada en los cinturones de pobreza de las grandes urbes. Posteriormente, en las décadas de 1960 y 1970 transcurrió su juventud, maternidad y una parte significativa de su vida laboral hasta que llegó a los

⁴ Nos referimos al "potencial desestabilizador" a partir de la lectura de la historia del cine en clave de género de Cavalcanti Tedesco, Marina en "Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero", Aletria: *Revista de Estudos de Literatura* 30, núm. 3 (2020): 39-62 Disponible en <https://doi.org/10.35699/2317-2096..23945>. (Acceso en 04 de septiembre de 2025).

⁵ *La teoría del punto de vista feminista* afirma que la subjetividad se origina en la experiencia, la cual nos permite un punto de vista distinto del mundo, e incluso reivindica la intervención de una dimensión afectiva, a pesar de que a las mujeres nos ha sido condicionada social e históricamente, en Sandra Harding (2012:39-65) "¿Una filosofía de la ciencia solamente relevante? Argumentos frente a la controversia sobre el Punto de vista feminista", en Blazquez Graf, N., Flores Palacios, F. y Ríos Everardo, M. (Coords.). (2012). *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias y Facultad de Psicología, UNAM. Disponible en: <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/291>. (Acceso 04 de septiembre 2025).

treinta años de edad. Se trata de veinte años decisivos en la historia del siglo XX, marcados por el surgimiento de los movimientos sociales estudiantiles, el feminismo, el ecologismo y la revolución sexual, así como por el desarrollo de la teoría crítica en diversas disciplinas del conocimiento y las artes; este periodo ha sido conceptualizado como los "global sixties" (Scheuzger, 2018: 313-357) por su repercusión mundial. En el contexto mexicano historizado por Jaime Pensado, este intervalo es nombrado como "long sixties" (Scheuzger, 2018: 320), para referirse a una reconstrucción de la historia a partir de espacios temporales extensos de los movimientos estudiantiles que tuvieron estallido en 1968.

A inicio de los años ochenta Francis fundó Redes cinevideo, su casa productora, donde se afirmó, creció y se posicionó en el mercado al abrir el nicho del uso del video profesional, pese a que México pasaba por una enorme crisis económica debido a la petrolización de la economía, la devaluación del peso y la inflación, lo que se alargó hasta la década de 1990, en el inicio de la transición hacia el neoliberalismo (Meyer, 2000: 883-943).

Las cineastas nutrieron la producción independiente desde la década de los años setenta con la fundación de las escuelas de cine, y aunque Francis no estudió formalmente cine, realizó cursos de producción cinematográfica, y aprendió sobre hechos. También se conoció con la mayoría de las cineastas contemporáneas, tales como Lilian Lieberman, Maricarmen de Lara, María Novaro, Busi Cortés, Marisa Sistach, Guita Schyfter, entre otras. En este periodo, paralelamente, salió a la luz el cine realizado por mujeres de los pueblos originarios con Juana Canseco, Justina Escandón, Guadalupe Escandón, Timotea Michelina, Elvira Palafox y Teófila Palafox, a propósito de un ejercicio en formato Súper 8 mm de cine, que el documentalista Luis Lupone organizó en el Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, producido por el Instituto Nacional Indigenista.

El material para este texto se construye a partir de cuatro entrevistas: con Diana Camacho García, su hija; con Miguel Ángel Báez Medina, su compañero con quien fundó y se asoció en la productora *Redes cinevideo* durante 1980-1988; con Jorge Sánchez Sosa, distribuidor y productor, quien encabezó la Asociación Zafra Cine; y con Martha Colmenares, realizadora zapoteca y su amiga cercana. Es central el cruce de las entrevistas mencionadas con el testimonio del libro *Miradas de Mujer* (Iglesias, 1998), de donde se retomó una autopresentación biográfica resumida que ella comparte de forma oral, y en la que se asoman sus *senti-pensares* (Rose, 1983; Smith, 1990; Hierro, 2001; citada en Castañeda, et al., 2019)⁶, expuestos en el encuentro de *Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas: México-Estados Unidos. Cruzando Fronteras*, celebrado en la ciudad de Tijuana, Baja California, a finales de 1990. Por último, se consultaron los videos que existen en Internet, uno en el que participa Francis titulado: *1ª Muestra de Videofilm en México, organiza Redes CineVideo, Rafael Corkidi 1986, cap 1*⁷, del archivo de Miguel Ángel Báez Medina, donde aparece en una entrevista. Y otro sobre *Martha Colmenares en el Seminario Bitácora Metodológica 2023*⁸, desarrollado en el Instituto Mora bajo la coordinación de Lilia García Torres, titulado *Mujeres Documentalistas 1970-1985*, en el que Colmenares menciona el apoyo que Francis García le facilitó con la producción audiovisual a su comunidad, en la Sierra Norte de Oaxaca.

⁶ “*Senti-pensar*. La crítica a la separación binaria entre cuerpo y mente, razón y emoción, que en el campo académico y científico se asociaba con la importancia de la objetividad en la ciencia, fue uno de los primeros tópicos disruptores de la epistemología feminista. Autoras destacadas vindicaron el papel de la subjetividad femenina como recurso de conocimiento” (Rose 1983; Smith 1990; Hierro 2001 citada en Castañeda, et al. 2019), *Otras formas de (des)aprender: investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*, p.24. Disponible en https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/uploads/pdfs/409/metodologia_feminista.pdf?1557744901. (Acceso en 04 de febrero de 2025).

⁷ *1ª Muestra de Videofilm en México, organiza Redes CineVideo, Rafael Corkidi 1986, cap 1*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=VWNq_G7IFxU&t=7s. (Acceso en 27 de marzo de 2025).

⁸ *Martha Colmenares en el Seminario Bitácora Metodológica 2023*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=1e_WcnRco4M&t=10s. (Acceso en 27 de febrero de 2025).



Francisca García Maldonado, 1974 en Oaxaca.
Foto de Diana Camacho García

De la cultura zapoteca a la Ciudad de México

Francisca García Maldonado nació en 1940 en San Mateo Piñas, un municipio montañoso de Oaxaca atravesado por la Sierra Madre del Sur. Fue zapoteca por el lado de su padre, quien se desempeñó como soldado. En su ser se mezclaron las herencias española, francesa y zapoteca del lado de su madre. Su familia la integraron sus padres, cuatro hermanas incluyéndola, y su abuela materna. Con la migración pasó de vivir su primera infancia en una comunidad reconocida por sus paisajes, ríos y cafetales, donde era difícil llegar en transporte⁹, a vivir en la ciudad más grande del país. Esto sucedió en un México que buscaba la consolidación de las conquistas revolucionarias con proyección hacia la industrialización y la pluralización social, pese al contexto mundial del fin de la Segunda Guerra Mundial (Meyer, 2000: 883-943).

⁹ “Es de Oaxaca, de un pueblo muy pequeño, en el tiempo cuando fui de adolescente, era muy difícil llegar a él [...] había carretera hasta un cierto punto y después tenías que seguir a pie. Entonces sí fue de sorprenderse realmente, que siendo de ese lugar se haya salido, y se fuera a la Ciudad de México”. Entrevista a Diana Camacho García (2025/16/01), hija de Francisca García Maldonado. Realizada vía internet, con audio grabado.

Francis enfrentó desde niña el ocultamiento y estigma de su lengua materna —aunque ésta sea motor cosmogónico de cada cultura y último reducto de lo que nos hace humanos—. Lo apuntamos con sus propias palabras: “En la casa de mis abuelos siempre hablaban zapoteco, pero no permitían que los niños lo habláramos para que no nos trataran como indios en la ciudad. Ellos sabían lo que significaba estar sometido” (Iglesias, 1990: 488). Esta opresión de raza es violenta y más aún con la amenaza del sometimiento. Opresión que Francis supo ocultar durante su infancia en la Ciudad de México. Se desplazó socialmente con facilidad, por heredar de su madre un fenotipo de persona blanca-castaña ante una sociedad racista depredadora. Estas contradicciones necesariamente despertaron su conciencia social e inclinación, tanto por los pueblos originarios, como por las personas desposeídas, expoliadas e invisibilizadas de la historia.

Su familia llegó a instalarse en la colonia Candelaria de los Patos, barrio popular cerca del Centro de la Ciudad de México, donde ella afirmó vivir una infancia feliz y de juegos en una ciudad “preciosa y llena de girasoles”, la que atravesaba con su mamá para ir a visitar a sus hermanas los fines de semana al internado donde residían. Ese era el lado luminoso de su infancia, pero, en contraste, Francis testimonia que cuando emigraron a la Ciudad de México, su madre, Juana Maldonado trabajó como costurera en un taller ubicado en la calle Brasil; ganaba poco, pero con esta actividad mantuvo, como madre soltera, a sus hijas, porque el padre de Francis se había desentendido de la familia (Iglesias, 1990: 481-482). A las opresiones de raza y clase social ya señaladas, sumamos la opresión de género, puesto que su padre la discriminaba. En palabras de la propia Francis, leemos:

Somos cuatro hermanas, y eso fue una frustración para mi padre. Yo fui su última hija y no me quiso conocer hasta los siete meses por la pena de que fui mujer. Mi padre era muy macho; tenía otras hijas con otra mujer. Mi abuela platicaba cómo se habían conocido mis padres y que ella no dejó a mi madre

casarse con él. Mi abuela también era indígena, pero tenía problemas de clase (Iglesias, 1990: 481).

Esta declaración ubica el pensamiento del sistema patriarcal en los años cuarenta en México, cuando las mujeres eran concebidas solo para tener hijos y hacer el trabajo doméstico y de cuidados.¹⁰ Recordemos que, en México, las mujeres consiguieron el derecho a votar en 1953 durante el movimiento sufragista aún en la primera Ola del feminismo (las mujeres en Inglaterra ganaron el voto en 1918) (Márquez, 2022: 381-387). Sus hermanas, su mamá y su abuela, fueron tres generaciones de mujeres migrantes a la Ciudad de México con ejercicio de derechos ciudadanos que en su localidad no hubiesen tenido.

Durante su juventud, Francis conoció a Antonio Camacho, quien más tarde se convertiría en su esposo. Él la apoyó para ingresar al departamento contable de la Compañía de Luz y Fuerza, donde trabajó. En esos años “se va con él” y, tiempo después, se casan. A los 19 años nació su hijo Alejandro y, más adelante, su hija Diana. Logró concluir la carrera de contaduría siendo madre de ambos. Con el tiempo, su matrimonio llegó a su fin, una etapa que ella reflexionó en su madurez así: “Yo llevaba dos o tres despachos y él era contador público y asesor fiscal. Trabajamos juntos hasta que nos sepáramos. [...] él me dejó casi todo lo que habíamos ganado hasta ese entonces; me dejó casa, algunos terrenos que pudimos adquirir y me dejó muy bien plantada por sus hijos” (Iglesias, 1990: 483).

Francis, a partir de entonces, fue independiente de la autoridad masculina, luchó contra la estigmatización social de las mujeres divorciadas y reinventó su rumbo en colectivo.

¹⁰ Actualmente sabemos que el trabajo no remunerado de las mujeres, tanto doméstico como de cuidados, ha sido la base socioeconómica con la que se erige el sistema capitalista.

Giros profesionales: de activista a productora de cine

Este biograma abarca los giros profesionales de Francis García en las décadas de 1960 y 1970, periodo que constituyó un parteaguas en la historia del siglo XX. En este contexto se comenzó a desarrollar la teoría feminista del cine, y aunque Francis no se adscribió como feminista, observamos que sí ejerció un feminismo en términos experienciales; por este motivo resignificamos su trayectoria desde la *teoría del punto de vista feminista* que afirma la subjetividad se origina en la experiencia de las mujeres, la cual ha sido condicionada social e históricamente, además de reivindicar la intervención de una dimensión afectiva, mismas que les permite un punto de vista distinto del mundo (Blázquez, 2012: 29-32).

Alrededor de 1965, Francis dio el primer giro profesional, se formó como instructora de yoga y de parto psicoprofiláctico para recuperarse así misma, sabiéndose divorciada y jefa de familia, condición social que en ese entonces era estigmatizada¹¹. Se volvió vegetariana y viajó con la organización llamada la Fraternidad Universal, por Centro y Sudamérica durante once años, tiempo en que se reinventó y asumió que quería “comunicar” (Iglesias, 1990: 483). Desde nuestro punto de vista, “puso el cuerpo en el centro”, aunque tal vez no lo hizo como lo concebimos actualmente. Consideramos que lo intuyó, puesto que poner el cuerpo significa:

quitarse el miedo,
 averiguar dónde están las
 heridas, quitarle el seguro a la
 granada, convertir la
 vulnerabilidad en amenaza,
 inventar curitas para el alma

¹¹ También conocido como parto natural busca el bienestar de la mujer desde el embarazo hasta el alumbramiento sin intervenciones médicas innecesarias.

resistirse al drama, sobrevivir a la catástrofe... (Jandette, 2014).¹²

Al final de esta década en México, el descontento urbano estalló, cuando los estudiantes apoyados por la clase popular urbana protestaron contra la represión gubernamental debido a la falta de trabajo y la precarización de las condiciones de vida durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1965-1970). Las protestas finalizaron con la matanza del 2 de octubre de 1968 por parte de las tropas gubernamentales, quienes dispararon contra una manifestación pacífica, asesinando aproximadamente a 200 personas (Bennet, 1992:89-96).

En este periodo Francis se vinculó con personas activistas de militancia en la izquierda. Se posicionó política y económicamente con libre albedrío, buscó recursos, y giró otra vez profesionalmente. Empezó a montar obras de teatro popular para y con la gente de los terrenos del Ajusco y Santo Domingo, ubicados al sur de la Ciudad de México, quienes estaban en lucha por el derecho a la vivienda (Carbone, 2022), y donde se conformó el Colectivo de Cine y Teatro Bertold Brecht. Incluso allí probó las mieles de la actuación, se entusiasmó con la comunicación directa con el público, y comenzó a desarrollar su activismo, promoviendo la participación de los espectadores. Creció con el acompañamiento de las mujeres que buscaban transformar su condición de subordinación, al intervenir en los movimientos urbanos populares, mientras vivió con sus hijos y su mamá, habiéndose desplazado a una condición de clase media alta, como parte de su esfuerzo y por la provisión constante de Camacho, el papá de sus hijos, con quien ella mantuvo una comunicación cordial después de la separación (Entrevista a Báez, 2024).

Francis montó en escena *La madre*, novela de Máximo Gorki adaptada al teatro por Bertold Brecht, la cual explora los temas de la lucha de clases, la

¹² Jandette, Joyce (2014) *¿Qué carajos es poner el cuerpo?* Performance de donde se citan los textos transcritos aquí. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JabMdko3xRc>. (Acceso 04 de septiembre de 2025).

injusticia social y la transformación personal, la que después llevó al cine. En ese momento de decisiones también se *vindicó como sujeto sexual*¹³ porque en el teatro tuvo otra pareja, un actor (Iglesias, 1990: 484).

La madre (1979), largometraje de ficción codirigido por Felipe Casanova y Miguel Ángel Madrigal, con guión de ambos directores, fue el inicio de Francis como productora, cinta de la que ella declaró que la producción la vivió como un proceso complejo y difícil. Esto pudo ocurrir por ser su primera experiencia, puesto que no sólo cubrió el costo de la película, sino también desempeñó el rol de productora ejecutiva (Iglesias, 1990:484). Señalamos que el área de producción en el cine ha estado relacionada con la administración de recursos y la reunión del equipo técnico, material y talento humano; mucho más que con las áreas llamadas “creativas” —sobre todo en ese tiempo—, por el sesgo de ligar a las mujeres con la idea de que “son buenas administradoras del hogar”, por tanto, esa opresión de género la vivió, y supo darle la vuelta al abrir su propia productora más tarde. También enfrentó problemas propios de trabajar con un elenco profesional, en su primera película, integrado por Pilar Souza, Ernesto Gómez Cruz, Salvador Sánchez, María Luisa Garza, Fermín Hernández y Leonardo Torcuato, que significaron exigencias económicas y artísticas en todas las fases de la producción.

La fotografía la realizó Toni Kuhn, la edición Ricardo Maura, el sonido Salvador Gutiérrez, la música Jesús Garnica, y lo más extraño es que Francis apareció

¹³ “*Vindicarse como sujetos sexuales*. La indagación sobre la oposición entre los múltiples ejercicios de poder sobre los cuerpos y las sexualidades de las mujeres, así como el afán de domeñarlas a través de la maternidad, y la (re) apropiación de tales entidades y prácticas como un hecho imprescindible para la autodefinición de las mujeres y su liberación de toda forma de dominación, ha sido una constante en la vinculación entre investigación académica y prácticas feministas”. Castañeda, Patricia (2019) “Perspectivas y aportes de la investigación feminista a la emancipación”, en Castañeda Salgado, Martha Patricia, et al. *Otras formas de (des)aprender: investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*. Disponible en https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/uploads/pdfs/409/metodologia_feminista.pdf?1557744901. (Acceso en: 20 de marzo de 2025).

como responsable de la escenografía. Estos créditos confirman que las cabezas de los departamentos fueron masculinas, además de que no aparece el nombre de ella como productora en la ficha técnica. Sin embargo, los testimonios de Miguel Ángel Báez y Jorge Sánchez Sosa la reconocen como la productora. Una de las pruebas más importantes de que produjo la película es su viaje a Los Ángeles, California, para comprar cinta y buscar las grandes casas de revelado pensando en regresar a revelar, como lo hizo al terminar la filmación. Hecho que subrayamos, la sitúa con una experiencia laboral internacional que pocos se arriesgaban a tener por esos años (Entrevista a Báez, 2024). El crédito de producción lo tiene el Colectivo Cine y Teatro A.C. —pero debe decir Colectivo Cine y Teatro Teatro Bertold Brecht A.C—, al que ella pertenecía. La película la distribuyó Zafra Cine desde 1979 y la exhibió como “uno de sus caballitos de batalla” (Iglesias, 1990: 484).

Con *Pueblo de Boquilla* (Miguel Ángel Madrigal, 1981), la siguiente película que produjo, se abordó la lucha que los trabajadores electricistas libraron en 1978 para oponerse a la administración antinacional de la Comisión Federal de Electricidad (CFE), en una hidroeléctrica del pueblo que lleva el mismo nombre, en Chihuahua. Esta inclinación temática coincide con que ella laboró de jovencita en la CFE en un puesto administrativo y la conoció desde su interior.

Como antecedente de esta producción, Francis conoció a Miguel Ángel Báez Medina —a quien en lo sucesivo le diremos Báez—, en un piquete de huelga de una de las fábricas de Domecq, en Naucalpan, Estado de México; ambos como activistas a través del cine, llevaban cada uno por su cuenta un cineclub, en el que proyectaban películas de *cine-militante* a los trabajadores, en distintas puertas de la enorme fábrica. Al respecto, Báez afirma que ambos exhibieron películas que se inscriben en el *cine popular*, “donde la película no le pertenece al cineasta, ni a sus financiadores, sino al movimiento, que es lo que le da la necesidad de educarse al público y le da el tema al cineasta para su activismo

político" (Entrevista a Báez, 2024). Lo anterior concuerda con la tradición latinoamericana de los años setenta que considera el *cine político es militante*, como "aquel que hace explícito sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia".¹⁴

Francis invitó a Báez a colaborar en la producción de su segunda película como asistente; él ya había participado produciendo programas culturales en Canal Once y en una casa productora, y accedió. Se trataba de una producción más robusta, tan solo porque la locación principal de la filmación fue en Chihuahua, muy al norte del país, lo cual implicó mayor presupuesto. Para esa experiencia, ella ya controlaba múltiples áreas y no solo la organización con el *blackboard*, que era lo que se usaba en esa década de forma manual —ahora hay muchos programas de *software* para ello—. Era un tablero de madera complejo con el que se llevaban las necesidades de la filmación para abatir tiempo y costo, mismo que le enseñó a usar a Báez (Entrevista a Báez, 2024).

Producir esta película implicó para ella y el equipo desarrollar la relación con el secretario del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM), puesto que el argumento surgió basado en hechos reales del SUTERM. Esto se enmarca en un contexto en el que los sindicatos tenían un peso político fuerte y contaban con recursos económicos. El SUTERM era uno de ellos, pero con la muerte sorpresiva de Rafael Galván, su dirigente, se vino abajo el compromiso de financiar la producción. Después de una cruenta búsqueda de recursos, el financiamiento lo complementaron con la participación del Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear

¹⁴ El cine militante tiene una larga tradición como cine de intervención con las experiencias de colectivos en el mundo desde el siglo XIX, y en Latinoamérica se desarrollan con distintos nombres como Cine de la Base o Cine de Liberación, que se da en Argentina y permea en otros países, en M. (2008). *Cine militante I. Estética y política en el cine militante argentino actual: laFuga*, 7. Disponible en <https://www.lafuga.cl/cine-militante-i/13>. (Acceso en 30 de marzo de 2025).

(SUTIN), que era independiente, y con el Colectivo de Cine y Teatro Bertold Brecht A.C. (Entrevista a Báez, 2024).

Francis y Báez acordaron como equipo tener casi el mismo elenco de *La madre*; los actores principales fueron Ernesto Gómez Cruz y Ofelia Medina; los guionistas el director del film Miguel Ángel Madrigal y Tomás Pérez Turrent; la edición la hizo Sonia Fritz, otra mujer que integraron al equipo; y una vez más Francis aparece en la ficha técnica como la responsable de la escenografía; el crédito de producción lo tuvo el SUTIN y el Colectivo de Cine —no escribieron completo el nombre del colectivo, igual que en su primera película—. Esto nos sugiere que la producción en ese entonces pudo haber sido reconocida sólo a través de las instituciones, sin reconocimiento a las personas que la ejecutaban, pero la debacle de la omisión del crédito en la ficha técnica es insalvable. Tampoco aparece el crédito del cinefotógrafo Gozalo Infante, quien creó la piel de la historia, lo cual también es una grave omisión.

De *La Madre* y *Pueblo de Boquilla* sólo existen copias en el acervo de Zafra Cine, distribuidora que cedió su archivo a resguardo a la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Jorge Sánchez Sosa y José Rodríguez, socios de la distribuidora, nos facilitaron el acceso. Sin embargo, por no haber transferido las cintas a un formato digital, ambas películas no se pueden proyectar porque el negativo de 16mm está un tanto estrecho: sin una temperatura adecuada, su tamaño y coloración cambian. Intentamos revisarlas, pero nos detuvieron la proyección en Filmoteca por peligro de que reventaran los negativos. De la película *La Madre*, Báez declaró conservar una copia en 16mm, pero como está resguardada en Veracruz (Entrevista a Báez, 2024) no nos ofreció acceso.

Después de estas dos experiencias en la producción de cine en 16mm, Francis y Báez decidieron formar una compañía independiente para grabar los movimientos sociopolíticos que les interesaban, crear archivos de éstos y

exhibirlos en círculos específicos. Con esta decisión, lograron superar la contradicción de producir cine militante con formatos caros. En su lugar, adoptaron el video digital, un formato mucho más accesible e inmediato, ideal para documentar las luchas populares.

Casa Productora: *Redes, cinevideo (1980-1989)*

Francis García y Miguel Ángel Báez fundaron la casa productora Redes cinevideo en 1980 por la necesidad de emitir comunicación e información. Buscaron las condiciones económicas y de logística para lograrlo, e iniciaron en la calle de Peñuñuri 19 en Coyoacán. La constituyeron como razón social entre cuatro personas: ellos dos como principales accionistas con el 45% cada uno, y dos amigos con un 5% cada uno, quienes no participaron activamente y solo les apoyaron con su nombre para facilitar la apertura. La productora contaba con una cámara Sony Betamax de video que ella había adquirido en uno de sus viajes a Los Ángeles, y con ésta ambos comenzaron a experimentar el mundo del audiovisual que era completamente nuevo en México (Entrevista a Báez, 2024).

En retrospectiva, la cineasta observa que “Redes Cinevideo fue una alternativa y una protección también. La cobertura de una empresa me ayudaba a no estar usando mi nombre en una ciudad y ante una actitud política y social tan hostil hacia el trabajo que hacíamos” (Iglesias, 1990: 176); con “hostil” alude al contragolpe político gubernamental relacionado con el “Terror de Estado” del que fueron blanco. Esta violencia fue ejercida por el gobierno mexicano hacia sus disidentes políticos, en el periodo de 1960 hasta mediados de 1980, con especial énfasis en la década setenta (CNDH, 2022). Puntualizamos que Báez era activista y había sido expulsado por el gobierno de su natal Veracruz en 1975 (Entrevista a Báez, 2024). Este hecho sentó un precedente para que ambos estuvieran alertos en Redes cinevideo, de posibles agresiones encubiertas o directas, venidas de las fuerzas represivas del Estado; a lo anterior se le sumaba la profunda crisis económica nacional que se vivía en la

década ochenta, reflejada en todos los ámbitos, uno de ellos el cine. Además de que sí sufrieron violencia con el asesinato de un par de colaboradores de Redes cinevideo en Oaxaca (Entrevista a Báez, 2024).

La estrategia de ambos al constituir una razón social para introducir el video como herramienta política fue un acto de resistencia tanto hacia el interior de la comunidad cinematográfica —que conservaba un estatus profesional asociado al uso del celuloide y al lenguaje tradicional del cine— como frente al entorno televisivo. Aunque el videotape comenzó a utilizarse a finales de la década de 1950, fue con la transición del video analógico al digital que su uso se masificó, generando así mayor competencia en el mercado y nuevas oportunidades para los realizadores independientes.

Es importante reparar en los formatos de video porque en la historia de la producción audiovisual estos han determinado los nichos de su uso, los canales de exhibición y distribución, así como su alcance hacia el público. En síntesis, los formatos de video que se usaron en la década de 1970 en México, primero de forma casera, fueron los casetes Betamax, VHS como el más exitoso y VHS-C; en la década de 1980 fueron Súper 8mm, Beta, Umatic de $\frac{3}{4}$ de pulgada, éste último profesional; en la década de 1990 el Video8, Hi8 y Digital8 (Vodpod, 2024); y en 1995 surgió el MiniDV y en adelante se desarrollaron sus derivaciones (GlobamaticMedia, 2024). Con estos formatos de cinta electromagnética se transitó hacia la captación de información de la imagen en bits.

La contribución de Francis, en este sentido, es destacada al introducir al mercado mexicano los formatos de casetes Betamax y Umatic de $\frac{3}{4}$ de pulgada que importó de Estados Unidos, porque con ellos profesionalizó el uso de video digital en México y abrió paso a contenidos que no tenían espacio en el espectro narrativo visual.

Los principales ejes temáticos que desarrolló estuvieron ligados a las luchas populares, ecológicas, de democratización política y autodeterminación de los pueblos originarios. También facilitó la capacitación en el manejo de cámaras y equipo de edición a comunidades y organizaciones en la Ciudad de México y en el Estado de Oaxaca, principalmente para que se intercomunicaran y se representaran a sí mismos en pantalla. Esto era insólito en ese contexto.

Francis García planteó Redes cinevideo como un espacio que permitiera la expresión alternativa y abierta porque observó, por ejemplo, la ausencia de temas como el de los derechos humanos, debido a que no había comunicación entre los mismos exponentes, ni forma de difundir lo que ellos querían contar, desde una posición crítica, lo que estaba ocurriendo en el país. Además, ella comprendió que la casa productora solo serviría como un medio técnico. La empresa podía proveer equipo, pero no el financiamiento necesario para producir. Aun así, decidió colaborar, ofreciendo sus servicios de manera recurrente a diversos grupos de los movimientos populares, aunque con frecuencia no recibió la paga correspondiente.

Posteriormente, Francis y Báez lograron que Redes Cinevideo evolucionara gracias a la instalación de una sala de edición y postproducción, adquirieron nuevas cámaras, así como fueron construyendo un tejido social, a través de una red de contactos disidentes. Este capital social fortaleció su autonomía y permitió la expansión del proyecto. Apostó por el trabajo colectivo con video, confiando en el avance tecnológico, lo que le permitió superar limitaciones técnicas —como el copiado y vaciado de casetes— y continuar con la producción audiovisual (Iglesias, 1990: 177).

Entre los temas amplios y destacados que Francis y Báez produjeron, en la década de 1980, está el registro del movimiento de la tendencia democrática del magisterio en 1982, con el documental *Lección de dignidad*; Francis puntualizó que terminaron con las “uñas” por falta de recursos. Al tema anterior

se le suma cuando Redes cinevideo colaboró para la comunidad oaxaqueña, con 36 pueblos que buscaron registrar sus asambleas con el objetivo de unirse. Una tarea exhaustiva porque fueron a cada pueblo por más recóndito y difícil que fuera llegar, con una planta eléctrica, un monitor y una grabadora, con tal de facilitar el registro de las asambleas (Iglesias, 1990: 177). De ello da cuenta también Martha Colmenares. Tanto ella como Francis explican, en distintos momentos históricos, que la comisión de relaciones que conectaba el mundo de los zapotecas con los intelectuales, la conforman maestros bilingües, quienes querían tener un boletín pequeño, el cual después se convirtió en el periódico TOPIL. Así conformaron el Comité de Consulta para la Unidad de los Pueblos de la Sierra (CODECO), que se ocupó de las formas propias de gobernanza de los pueblos. Redes cinevideo continuó colaborando con ellos hasta 1998, los capacitó en el uso de las cámaras y estableció relaciones de compromiso a largo plazo, que se reflejaron en que Francis elevó a uno de sus integrantes, a estudiar cine en la escuela de San Antonio de los Baños en Cuba, cuestión que Martha Colmenares enuncia con admiración (Entrevista a Colmenares, 2025). Esta cooperación de Francis con las comunidades zapotecas nos ayuda a ejemplificar el enfoque de *la teoría del punto de vista feminista*, por su aportación como productora, que implicó la subjetividad de su relación afectiva al compartir la misma identidad, además de que en esos años facilitarles ese apoyo a las comunidades indígenas con la intención de impulsar su autodeterminación, era ser arriesgado y vanguardista.

A través de Redes cinevideo, Francis produjo y realizó un nutrido índice de programas y registros audiovisuales que hasta hoy destacan por el momento álgido en que fueron cubiertos, como *No al monstruo de la Laguna Verde*, un documental que muestra el problema que se suscitó con el proyecto de construcción de una nucleoeléctrica en Veracruz, al cual el pueblo veracruzano se opuso rotundamente. Mientras que como productora del documental ella dio cuenta de que “el primer problema fue cómo distribuir este material para recuperar dinero y poder seguir con el movimiento ecologista. Hicimos un plan

para vender 500 casetes a 50 mil pesos y recuperar los gastos realizados, pero no fue así; salieron 17 casetes y hubo un copiadero tremendo" (Iglesias, 1990: 78).

Cada proyecto, acotamos, debió tener sus propios obstáculos, pero en general el equipo de Redes cinevideo se enfrentó como casa productora al problema de cómo recuperar el financiamiento invertido, porque los principales consumidores estaban en ese primer círculo de interesados y, por lo mismo, la producción no les remuneraba.

Otro ejemplo de coproducción con amplia cobertura fue cuando Redes cinevideo colaboró con Canal 6 de Julio, encabezado por Carlos Mendoza, para darle seguimiento al fraude electoral que fabricó el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en las elecciones presidenciales de 1988. En ese momento Cuauhtémoc Cárdenas Batel lideró el Frente Democrático Nacional (FDN), que agrupó a los partidos de izquierda y a una veintena de organizaciones político-sociales. La coproducción concluyó con el documental *Crónica de un fraude*, dirigido por Mendoza, y luego fue censurado para su venta, sólo circuló de forma pirata. Para ese momento Francis ya tenía su casa productora consolidada, por eso le facilitó al movimiento, una unidad móvil integrada por una camioneta con equipo de grabación, de edición y material en casetes, así como personal para colectar imagen de las acciones del FDN en distintas entidades de la República Mexicana. Sin embargo, el crédito de Francis García como productora no se ha reconocido públicamente, en este caso por Carlos Mendoza (Báez, 2024). Según Jorge Sánchez Sosa, el legado de Redes cinevideo es incuestionable. Él subraya su trascendencia política al haber seguido de cerca el movimiento democrático en México, un trabajo que mantiene su vigencia en la actualidad.

Ellos fueron los verdaderos cronistas de los movimientos sociales y políticos tanto de los años ochenta como de los noventa. [...] tuvieron una secuencia porque supieron elegir el video que te da una posibilidad de continuidad mayor que las

limitaciones técnicas del formato de 16mm [...] creo que esos son momentos que contribuyeron a definir lo que es la 4T actualmente (Entrevista a Sánchez, 2025).

En el ámbito artístico también destaca que Redes cinevideo produjo la primera Bienal en 1986, con Rafael Corkidi, como uno de los cineastas que apoyó el uso del video desde una perspectiva cinematográfica, además de que este evento se ha colocado en la historiografía audiovisual como un hito por las oportunidades que impulsó para los videoartistas en México. Francis como su productora promovió por televisión nacional la Bienal y explicó su experiencia en la organización, acompañada por Corkidi y Jorge Sánchez Sosa, este último presidente del jurado¹⁵. El premio fue obtenido por Sarah Minter¹⁶ con el video *Nadie es inocente*. Con la bienal se conoció la concepción del *videofilm*, como un híbrido en formato y estilística de cine-video.

Finalmente, queremos hacer énfasis en el testimonio que vertebría este artículo y ocurrió con la asistencia de la realizadora en 1990, cuando tenía 50 años de edad, al *Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas: México-Estados Unidos, cruzando fronteras*, celebrado en Tijuana. Las declaraciones de este encuentro fueron transcritas en el libro *Miradas de mujer*, gracias a Norma Iglesias y Rosa Linda Fregoso, editoras y expertas en cine realizado por mujeres, quienes también asistieron al mismo y coordinaron la edición. De este testimonio retomamos datos y señalamos la presencia de su subjetividad en cuanto a sí misma, su trayectoria y su entorno.

De forma sencilla y asentada, sin hacer culto a ningún pasaje o a su nombre, Francis observó que su trabajo se inscribía en el audiovisual, no en el cine. Lo

¹⁵ 1^a *Muestra de Videofilm en México*, organiza Redes Cine Video, Rafael Corkidi 1986. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=VWNq_G7IFxU&t=7s. (Acceso en 27 de marzo de 2025).

¹⁶ Minter, Sarah, et al. (2015). *Sarah Minter. Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México:UNAM. Disponible en https://muac.unam.mx/assets/docs/p-069-f_muac-031-minter-int-dobles-100dpi.pdf. (Acceso en 20 de abril de 2025).

explicó a través de algunos ejemplos de documentales que produjo y hemos mencionado, en relación con su vasta producción en video. Lo conversó de forma íntima frente a creadoras e investigadoras con las que allí alternaba, como Matilde Landeta, Lourdes Portillo, Maricarmen de Lara, Ruby Rich, Márgara Millán, Marcela Fernández Violante, María Novaro, Marisa Systach, Teófila Palafox, Patricia Vega, Lilián Jiménez, Sarah Minter, Frances Negrón-Muntaner, Ela Troyano, Lilian Liberman y Nancy de los Santos, entre otras.

Francis compartió su conocimiento basado en la experiencia acumulada en el ámbito audiovisual y en los diversos desafíos que enfrentó como propietaria de Redes Cinevideo, los cuales hemos mencionado a lo largo del texto. Disertó inicialmente sobre el tema de la identidad en una amplia discusión entre cineastas y expertas en cine, en la que participaron latinas, mujeres rurales y urbanizadas, reflejando la complejidad que esta mezcla implica. En estas conversaciones, se resaltó la necesidad de fortalecer la perspectiva de diferentes grupos, como latinas que viven en Estados Unidos, lesbianas y personas con raíces en pueblos originarios. Este último tema fue especialmente destacado por Francis, quien además observó, por segunda vez, la transformación en la identidad de los habitantes de la Ciudad de México tras el terremoto de 1985, y concluyó con el análisis del cambio de identidad de quienes emprendieron el éxodo a las grandes ciudades en los años 1940. Para cerrar, compartió su biografía, describiéndose como una persona autodeterminada que construyó su historia a través de un intenso trabajo en las distintas etapas de su vida, y reflexionó sobre los diferentes desdoblamientos de su propia identidad.

Durante las tres décadas posteriores al cierre de la casa productora Redes cinevideo (1989), no encontramos testimonios sobre lo que Francis produjo. Diana, su hija, quien vive aproximadamente desde la década ochenta en Texas, no mencionó en la entrevista el trabajo de su madre durante este periodo y también se mostró distante de la clasificación de su archivo.

Tampoco Báez tiene casetes de programas realizados por Francis durante ese lapso de tiempo; atestigua que en ese entonces abrió su propia casa productora y dejaron de trabajar juntos, aunque subraya que tuvieron amistad hasta que ella falleció de cáncer en 2019. De forma generalizada, Báez añade que Francis estuvo interesada en producir “las verdades ancestrales” de los pueblos originarios, por lo que viajó a Guatemala, Bolivia y Perú, realizando registros de forma personal (Entrevista a Báez, 2024).

Según el testimonio de Martha Colmenares, Francis en los últimos veinte años de su vida viajó frecuentemente a Texas, donde residía su hija. Estos viajes coincidieron con una ola de secuestros en Cuernavaca, Morelos, donde ella tenía su casa, lo que probablemente motivó la disminución de su producción audiovisual. Colmenares añade que en este periodo Francis también se dedicó a asuntos familiares, como el cuidado de su madre, y retomó prácticas como la herbolaria, la acupuntura y ceremonias ancestrales (Entrevista a Colmenares, 2025).

Consideraciones finales

Reconocemos a Francisca García Maldonado porque, al transformarse así misma, sentó el ejemplo de modificar los moldes asignados socialmente a las mujeres de su tiempo. Esto lo hizo asumiendo la maternidad, al mismo tiempo que dirigió con una empresa audiovisual que fue su asidero, donde forjó herramientas y contenidos con los que cultivó la crítica al sistema, desde una posición en colectivo, dándole servicio de grabación, edición y postproducción a colegas, pero también desarrollándose como productora y realizadora. Consiguió autodeterminación y emancipación al reconocer que había vivido las opresiones de raza, clase y género desde niña, durante el inicio de su trayectoria como productora, y en diversas situaciones en el ambiente de cine. Hablamos de una autoliberación como proceso de vida pese al sistema patriarcal, capitalista y racista que persiste hasta la fecha, pero que se fue modificando con claros y oscuros de 1940 a 2019, periodo en que vivió.

Destacamos que su transformación en distintas etapas nos señala una resiliencia ligada a una mujer estratega, con herencia de los saberes zapotecas por sus padres, pertenecientes a uno de los pueblos originarios más antiguos de México que ha existido por milenios, y quienes han sido resilientes hasta la fecha. También consideramos que Francis García supo cuestionar los mandatos de género y llevarlos en su favor, además de guardar lazos de identidad y solidaridad con algunos de los pueblos de Oaxaca y de otras regiones como la Maya.

Por otra parte, Francis afirmó que son los pueblos originarios zapotecos y mixtecos quienes introdujeron el uso del video con formato de realización casero VHS en México, gracias a la necesidad de comunicarse con sus comunidades y familiares migrantes en Estados Unidos. Esto estuvo ligado a que los hablantes de ambas culturas habían experimentado el casete de audio para comunicarse a distancia debido a que, entre otras razones, la tradición oral en sus lenguas maternas era y sigue siendo muy importante, además de que se había dejado de cultivar el aprendizaje de la escritura en su idioma. Hablar en las lenguas originarias fue opresivo para sus hablantes, y siguió siendo opresivo porque les obligaban a hablar el castellano como la lengua principal, cercenando su cultura bajo un sistema colonialista y depredatorio que les obligó a ser bilingües, aunque la población en general solo hablara castellano.

El activismo de Francis estuvo dirigido a la búsqueda de una sociedad horizontal, plural y diversa, primero con el teatro popular, luego con el cineclubismo y al final con el uso del video, formas que fueron su herramienta política para representar a los marginados —como los nombra— del momento histórico que vivió de México. Por eso les mostró su derecho a representarse por sí mismos, facilitándoles el medio. Supo que esta discriminación es más profunda en las mujeres, al vivir en carne propia la diferencia sexual

(hombres/mujeres), como origen del ordenamiento social, precondición de existencia de la sociedad y su fundamento (Millán, 2020).

Con los *biogramas* de su trayectoria mostramos la relación que tuvo su vida con el México que vivió, especialmente en la década de 1980, cuando el país tuvo una deuda económica casi impagable ante el Fondo Monetario Internacional. En contraste con este contexto consideramos que ella se impulsó creativamente el desarrollo de su camino en colectivo, formándose así misma como disidente y lejos de los establecido, incluso cuando se desplazó como clase media. La subjetividad que habita en lo que recuperamos de su trayectoria, habla de su valiosa experiencia y la huella de su afectividad como realizadora y productora, lo que nos potencia a resignificar y revalorar desde las claves de la *teoría del punto de vista feminista* sus contribuciones, y registrarlas en la historiografía cinematográfica y audiovisual, donde se repite la omisión de las contribuciones de las mujeres.

En *Miradas de Mujer* reconoció su *punto de enunciación* como “chilanga” por residir gran parte de su vida en la Ciudad de México, como oaxaqueña por los vínculos con su cultura materna, como realizadora y productora en video, y notamos que no quiso tocar su posicionamiento socioeconómico, pero el relato de sus acciones nos describe su empeño en beneficiar a las personas desposeídas. Consideramos que de esta información podría nacer el estudio de su archivo con aproximadamente tres mil registros, el cual no ha sido clasificado ni digitalizado. Por último, deseamos para quien nos lea que este texto sea un *memento mori* y un fotograma revelador.

Bibliografía

Bennett, Vivienne (2009). “La evolución de los movimientos urbanos populares en México entre 1968 y 1988” en *América Latina Hoy*, número 7. Disponible en <https://doi.org/10.14201/alh.2276>. (Acceso en:10 de abril de 2025).

- Carbone, Silvia (2022). *Las asambleas vecinales en la Ciudad de México. El caso de Azteca 215, o el derecho a habitar como ejercicio ciudadano*. Disponible en <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/360144>. (Acceso en: 18 de abril de 2025).
- Castañeda, Patricia et al. (2019). *Otras formas de (des)aprender: investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*. Disponible en: https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/uploads/pdfs/409/metodologia_feminista.pdf?1557744901 (Acceso en: 04 de febrero de 2025).
- Comisión Nacional de Derechos Humanos (2022) “La Guerra sucia” antes de la “Guerra sucia” (2022) *revista digital Perspectiva Global*, CNDH, México. Disponible en: https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2022-07/PG_ES_2022.pdf. (Acceso en 20 de abril de 2025).
- De la Puente, Maximiliano (2008). “Cine militante I. Estética y política en el cine militante argentino actual”, *laFuga*, número 7. Disponible en: <https://www.lafuga.cl/cine-militante-i/13>. (Acceso en 30 de marzo de 2025).
- Dosse, François. (2007). “Cap.V. La edad hermenéutica II. La pluralidad de las identidades” en *El Arte De La Biografía. Entre Historia y Ficción*. México: Universidad Iberoamericana. Disponible en <https://archive.org/details/dosse-francois.-el-arte-de-la-biografia.-entre-historia-y-ficción-2007/page/n5/mode/2up>. (Acceso 05 de marzo de 2025).
- Gledhill, Christine y Knight, Julia (coords.) (2015). *Reframing Cinemas, Past and Future*. Estados Unidos: University of Illinois Press.
- GlomaMatic (2024). *La historia de los formatos MiniDV y HDV*. Disponible en <https://www.globamaticmedia.com/historia-minidv-hdv/#:~:text=En%201995%20ambas%20empresas%20trabajaron,en%20la%20grabaci%C3%B3n%20de%20video>. (Acceso 02 de septiembre 2025).
- Harding, Sandra (2012). “¿Una filosofía de la ciencia solamente relevante? Argumentos frente a la controversia sobre el Punto de vista feminista”, en Blazquez Graf, N., Flores Palacios, F. y Ríos Everardo, M. (Coords.) (2012) *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades*, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias y Facultad de Psicología, México: UNAM, p. 39-65. Disponible en: <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/29>. (Acceso 15 de febrero de 2025).
- Hernández, Elena (2004) “Historia, psicología y biografía” en *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*. Akal, Madrid, (Serie Historia Contemporánea). Disponible en: <https://archive.org/details/sandoica-e.-h.-tendencias-historiograficas.-escribir-historia-hoy-2004/page/n305/mode/2up>. (Acceso en 03 de marzo de 2025).

- Iglesias, Norma, et al. (Coord. y Ed.) (1998). *Miradas de mujer. Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas mexicanas y chicanas*. E-ISBN edición digital: 978-607-479-171-6. Colegio Frontera Norte. Tijuana, México, 582p.
- Loaeza, Soledad (1988). "Clases medias y autoritarismo, 1940–1960" en: *Clases medias y política en México: la querella escolar, 1959-1963*. Tijuana: El Colegio de México. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/book/74775>. (Acceso en 15 de marzo de 2025).
- Márquez, Margarita (2022). "Las olas del feminismo, una periodización irreconciliable con la Historia". España: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/84385>. (Acceso en 03 de marzo de 2025).
- Mas, Xavier (2007). "Una mirada creativa hacia el método biográfico" en *Encuentro multidisciplinarios*. Vol.9, nº.27, p.16-21 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2393658>. (Acceso en 08 de marzo de 2025).
- Meyer, Lorenzo (2000). "De la estabilidad al cambio" en *Historia general de México*. 883-943. El Colegio de México. Disponible en <https://lorenzomeyercossio.com/wp-content/uploads/2020/09/81.-De-la-estabilidad-al-cambio.pdf>. (Acceso 08 de septiembre de 2025).
- Millán, Márbara (2020). "Interseccionalidad, descolonización y la transcrítica antisistémica: sujeto político de los feminismos y "las mujeres que luchan"". *Revista Mexicana De Ciencias Políticas y Sociales*, 65 (240). Disponible en: <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.240.76628>. (Acceso en 17 de marzo de 2025).
- Minter, Sarah, et al. (2015). *Sarah Minter. Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México: UNAM. Disponible en: https://muac.unam.mx/assets/docs/p-069-f_muac-031-minter-int-dobles-100dpi.pdf. (Acceso en 20 de abril de 2025).
- Nahmad, Ana. y Millán, Márbara (2025). "Las compañeras de la cámara. Las mujeres en el cine político mexicano en los años setenta y ochenta" en *Formas de lo político y política de las imágenes. El cine mexicano entre los años setenta y ochenta* en Ana Nahmad, Israel Rodríguez (Coords.) México: FCPyS/UNAM, pp.97-122 (por publicarse).
- Scheuzger, Stephan (2018). "La historia contemporánea de México y la historia global: reflexiones acerca de los "sesenta globales"" en *Hist. mex.* vol.68 no.1 Ciudad de México jul./sep. Disponible en: <https://doi.org/10.24201/hm.68il.3645>. (Acceso 08 de septiembre de 2025.)
- Tedesco, Marina C.(2020). "Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero". *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 30(3), pp.39-62. Disponible en <https://doi.org/10.35699/2317-2096..23945>. (Acceso en 04 de septiembre de 2025).

Viveros Vigoya, Mara (2016). "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación" en *Debate Feminista*, número 52, pp. 1-17. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>. (Acceso en 17 de marzo de 2025).

Vodpod (2024). *Video analógico: señales, formato e historia*. Disponible en <https://www.vodpod.com/es/video-analogico-senales-formatos-historia/>. (Acceso en 08 de abril de 2025).

Entrevistas realizadas

Entrevista a Diana Camacho García (2025/16/01), hija de Francisca García Maldonado. Realizada vía internet, con audio grabado.

Entrevista a Jorge Sánchez Sosa (2025/01/17), titular de la distribuidora A.C. Zafra Cine, productor y funcionario. Realizada en persona, Ciudad de México. Se grabó audio.

Entrevista a Martha Colmenares (2025/04/25), realizadora zapoteca y amiga cercana a Francisca García Maldonado. Realizada en persona, Ciudad de México. Se grabó audio.

Entrevista a Miguel Ángel Báez Medina (2024/12/04), socio productor y compañero de Francisca García Maldonado. Realizada en persona, Ciudad de México, con audio grabado.

Filmografía

La madre (1979). Codirección: Felipe Casanova y Miguel Ángel Madrigal. Producción: Francis García Maldonado, Colectivo Cine y Teatro Teatro Bertold Brecht A.C. Duración: 87 min. Color. Formato: 16mm

Pueblo de Boquilla (1981) Dirección: Miguel Ángel Madrigal. Producción Francis García Maldonado, SUTIN, Colectivo Cine y Teatro Teatro Bertold Brecht A.C. Duración: 65 min. Colo. Formato: 16mm.

Videografía

Jandette, Joyce (2014) *¿Qué carajos es poner el cuerpo?* Performance de donde se citan los textos transcritos aquí. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=JabMdko3xRc>. (Acceso 04 de septiembre de 2025).

Martha Colmenares en Seminario Bitácora Metodológica (28 de junio de 2023). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=1e_WcnRco4M&t=10s. (Acceso en 27 de febrero de 2025).

1ª Muestra de Videofilm en México, organiza Redes Cine Video, Rafael Corkidi 1986, cap 1. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=VWNq_G7IFxU&t=7s. (Acceso en 27 de marzo de 2025).

*María Teresa Solís Hernández escribe este texto desde la academia y con la perspectiva de productora y realizadora en cine y medios audiovisuales, en los que se desempeña a partir de 2000. Se graduó en Ciencias de la Comunicación con la tesis *Cuatro Testimonios de Cineastas*

Mexicanas en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); cursó un Máster de Creación de Documental en la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona. Tiene una Maestría en Estudios Latinoamericanos (UNAM), y actualmente es Doctorante en el mismo campo, adscrito a la UNAM. Ha sido Docente en Cine Comunitario, en la Secretaría de Cultura; y de Producción, en la Facultad de Cine, ambas en la Ciudad de México. E-mail: maria.teresa.solis.hernandez@gmail.com