
Miradas colectivas: mujeres documentalistas en México (años setenta y ochenta)

Por Ana Daniela Nahmad Rodriguez* y Lilia García Torres**



Trinidad Langarica en la filmación del documental *Producción de trigo en México* (1982), Archivo personal de Trinidad Langarica, Foto: Sergio Moreno

En la actualidad sería imposible decir que en la historiografía cinematográfica en América Latina no se reconoce la participación de las mujeres. Aunque habría que señalar que su inserción implicó y sigue implicando, la lucha de historiadoras de diversos países, tanto del continente como en el exterior, y que su documentación es insuficiente.

Estas investigaciones se han incrementado desde hace más de una década. Existen trabajos pioneros e historiadoras que no podemos dejar de lado en la búsqueda por la participación y el reconocimiento del lugar central que han

tenido las mujeres en la práctica cinematográfica latinoamericana. Autoras y miradas como las de Márgara Millán (1999), Maricruz Castro Ricalde (2002), Patricia Torres Sanmartín (1996, 2014), Marina Cavalcanti Tedesco (2014, 2019, 2022), Karla Holanda (2017), Isabel Seguí (2018, 2020), María Aimaretti (2017), Marcela Visconti (2023), Lilia García Torres y Lourdes Roca (2021), Elena Oroz (2018, 20219) e Israel Rodríguez (2017), solo por mencionar algunas, han abierto brecha significativa para pensar el cine de mujeres en América Latina y para desestructurar las historiografías tradicionales y los relatos históricos basados en la narrativa patriarcal de la realización cinematográfica. Su trabajo también ha sido necesario para recuperar figuras, especialmente a realizadoras, determinantes de la cinematografía de distintas épocas. Asimismo, los años '60 y '70 han sido ampliamente revisitados, porque durante este periodo la práctica cinematográfica en femenino se abrió paso en toda la región y las mujeres comenzaron a disputar de forma colectiva la realización en todos los ámbitos del cine latinoamericano. Esto tuvo que ver principalmente con la irrupción de un cine politizado, que venía de la mano del impulso de la popularización de pequeños formatos. También fue significativa la profesionalización de la práctica cinematográfica en escuelas y universidades donde las mujeres dejaron sentir su presencia.

Las luchas de mujeres en toda la región, así como la nueva oleada de producciones femeninas en los cines de América Latina nos obligan nuevamente a mirar las prácticas cinematográficas y a construir las genealogías en diversos espacios, tanto locales como transnacionales.

A pesar de la creciente gama de publicaciones sobre la participación de mujeres en la cinematografía latinoamericana y en especial en la cinematografía mexicana, donde los años '70, '80 y '90 han sido ampliamente documentados por parte de muchos investigadores, gran parte de las películas generadas en dichas décadas aún no pueden verse. Las películas hechas por mujeres en este periodo siguen siendo olvidadas, no digitalizadas o en su caso

están perdidas. La realidad de la falta de acceso a los materiales cinematográficos se suma a miradas que privilegian ciertas experiencias eclipsando la práctica generalizada y la participación de mujeres diversas en estos años.

El caso mexicano es paradigmático. Tenemos una gran cantidad de textos escritos sobre las integrantes y las producciones del Colectivo Cine Mujer; también se han organizado ciclos y cada vez más se teoriza sobre ellas. Pero no fue hasta que el Festival Internacional de Cine de Valdivia en 2024 hizo una retrospectiva del Colectivo que los materiales se digitalizaron y, en consecuencia, que en México nuevamente se pudo ver en cines la obra completa de esta importante agrupación de cine feminista. Anteriormente acceder a estas películas solo era posible asistiendo al archivo para ver materiales que generalmente estaban en mala calidad y en pésimas condiciones de conservación.

Frente a estas realidades surge una pregunta: ¿cómo narramos la historia de las mujeres en el cine y cómo documentamos las experiencias no hegemónicas de realización? ¿A quién ven y a quién silencian nuestras miradas? ¿Cómo no reproducir la misma lógica patriarcal cuando construimos la propia historia de las mujeres en el cine? Sobre todo, de aquellas mujeres que participaron en colectivos mixtos, cuya acción política para la transformación social y por tanto su producción filmica, no se centró necesariamente en la lucha feminista.

La experiencia de preparar este dossier nos permitió mirar desde otro lugar el ejercicio de la participación de las mujeres mexicanas vinculadas al documental en los años '70 y '80. El principal eje de construcción de los artículos que se presentan fue a través del testimonio, la recuperación de experiencias y la creación de nuevos archivos para la memoria de estas mujeres, todo ello en el marco del Proyecto *Mujeres documentalistas en México (1970-1985)*, desarrollado por Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del

Instituto Mora y coordinado por Lilia García. El diálogo con las protagonistas de ese momento, la reconstrucción de sus historias de vida, el trabajo con sus archivos personales nos dio pautas muy importantes, nos permitió mirar hacia otros lugares experiencias marginadas por la lógica patriarcal, de clase y raza, que constituyen producción cinematográfica. Asimismo se han logrado recuperar materiales perdidos en los archivos.

Mara Viveiros, hablando del importante concepto feminista de interseccionalidad, recupera elementos que nos importa traer a cuenta para pensar los trabajos que aquí presentamos. Una de las propuestas de Viveros, basada en Mari Matsuda (1991), para investigar la intersección de las opresiones, es plantearse siempre *la otra pregunta*. Matsuda (1991, como la cita Viveros Vigoya, 2022) describe su método de esta forma: “Cuando veo algo que parece racista me pregunto: ‘¿dónde está el patriarcado en esto?’. Cuando veo algo que parece sexista me pregunto: ‘¿dónde está el heterosexismo en esto?’. Cuando veo algo que parece homofóbico me pregunto: ‘¿dónde están los intereses de clase en esto?’” (1991: 1189).

Esa *otra pregunta* también nos ayudó a entender a las mujeres de las que se dará cuenta en los siguientes textos. La historiografía generalizada del cine de mujeres en la región ha consignado solo la experiencia femenina, pero poco se han problematizado los lugares de clase de estas mujeres y los silenciamientos racistas de la práctica cinematográfica.¹

Si bien algunas de las protagonistas de los textos aquí presentados tuvieron la posibilidad de asistir a la universidad y participar en realizaciones, eso no las eximió de tener experiencias que estuvieron marcadas por la exclusión de raza, género o clase. A pesar de ello, pudieron incidir en el espectro audiovisual mexicano. Mujeres como Francis García Maldonado, Martha Colmenares,

¹ Salvo interesantes excepciones como los trabajos de Isabel Seguí (2020) y María Aimaretti (2017).

Trinidad Langarica, Josefina Morales o Guadalupe Ferrer habían quedado silenciadas, pero nosotras las reivindicamos como parte de la genealogía de las mujeres que hicieron cine en México. Las experiencias traídas a cuenta no corresponden con las formas hegemónicas del realizador o de la obra terminada que podrían esperarse para construir una historia del cine convencional.

Mara Viveros (2025) también nos recuerda la importancia para la investigación de un contextualismo radical. Haciendo caso a dicha propuesta debemos decir que los textos que aquí se presentan son el producto de múltiples experiencias y voces colectivas. Algunos derivan de ponencias presentadas en el Coloquio Mujeres Documentalistas, organizado en 2023 por el LAIS. Este esfuerzo se replicó en múltiples miradas que no necesariamente están en este dossier, pero que son espejo y producto de la labor de recuperación de memoria que ha sido la investigación de *Mujeres Documentalistas*. Las ideas aquí presentes no pudieron haber sido plasmadas sin el intenso diálogo con las protagonistas, dando un lugar central al testimonio de las mujeres. Incluso en la realización de este dossier nos dimos cuenta de que muchas veces las voces de las protagonistas de estos procesos quedan silenciadas por la interpretación de algunos investigadores, por lo que la intención de estos trabajos es dar un lugar central a esas voces incluso cuando las realizadoras ya no están entre nosotras.

Específicamente queremos dejar constancia del diálogo que tiene este dossier con el artículo titulado “Una mirada propia: Martha Colmenares y la AZACHIS, primera experiencia de video indígena en México”, publicado recientemente por Yerid López Barrera (2025), sobre la documentalista Martha Colmenares, quien formó parte de la Comisión de Relaciones de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas (AZACHIS), de la Sierra Norte de Oaxaca, cuyo trabajo fue pionero de video indígena, iniciando entre 1981 y 1982. Indagar sobre la experiencia de Martha, inevitablemente llevó al equipo de investigación

al proceso colectivo de la AZACHIS y sus vínculos y alianzas, entre las que Francisca García tuvo un lugar especial. Su nombre había aparecido ya en otras narraciones, por lo que Teresa Solís aceptó el reto de investigar sobre ella. El camino en ese caso fue más difícil, dado que su deceso ocurrió hace algunos años y aunque su trabajo en el colectivo Redes Cine Video fue importante para la izquierda mexicana de las décadas de 1980 y 1990, las fuentes hoy son fragmentadas y el olvido persistente.

La idea de las miradas colectivas también está presente al situar a estas mujeres, su historia y sus trayectorias. Lo cual nos pareció fundamental para comprender el proceso histórico; entendemos estos testimonios como parte de una colectividad de mujeres que realizó el camino de apropiación cinematográfica desde diversos ámbitos. No fueron experiencias aisladas, no fueron parte de trayectorias individuales, aunque también reconocemos su fuerte impulso personal. Desde nuestra perspectiva es importante verlas como parte de una historia compartida, donde las mujeres impulsaron procesos, los inspiraron, compartiendo una época y múltiples luchas, aunque a veces ni siquiera se hubieran conocido. No es nuestra intención pensar(las) en soledad sino pensar desde la fuerza creadora de su estar con otras mujeres y pensarse junto a otras. Las luchas feministas de los años setenta y su irrupción en los órdenes de visibilidad nos deja entender que si bien las protagonistas de los textos se desarrollaron en colectivos mixtos, su entorno estuvo fuertemente marcado por las luchas de una época. Paradójicamente, el tema de la participación colectiva también les costó borramientos; es necesario reconocer también que el trabajo de estas mujeres fue silenciado bajo las lógicas colectivas que reprodujeron el sexismo aunque se rigieran bajo preceptos de izquierda.²

² Isabel Seguí (2020) y Miguel Errazu (2023) han profundizado sobre el tema.

Desde los orígenes del cine las mujeres han hecho también documentales; no debemos olvidar a las hermanas Erls o Carmen Toscano. Pero es muy interesante que el documentalismo mexicano enriqueció su mirada justamente con la copiosa irrupción de las mujeres en la producción cinematográfica; esto sólo pudo realizarse hasta los años setenta del siglo XX.

No fue una la que llegó primero; llegaron en grupo y llegaron para transformar las formas convencionales de realización y para confrontar las formas que la mirada masculina había impreso sobre lo social. De la mano de las mujeres documentalistas pudimos ver a los colectivos de cine político, al cine independiente, plantear temáticas, formas y realizaciones novedosas donde lo social se tiñó de múltiples colores y dónde se potenció una mirada plural y crítica sobre la sociedad mexicana.

El dossier comienza con el texto “Desde el archivo, reconstruir la memoria: resonancias a partir de las conversaciones con Guadalupe Ferrer”, una de las protagonistas más significativas en la articulación entre el cine social, la militancia cultural y la creación de archivos fílmicos en México. Su trayectoria permite examinar los vínculos entre prácticas cinematográficas comprometidas y militantes, con las políticas de preservación y procesos de construcción de memoria histórica. Guadalupe Ferrer formó parte de la Cooperativa de Cine Marginal (CCM), fundada en 1971, considerada un antecedente fundamental del cine social mexicano. La Cooperativa tuvo como propósito generar conciencia crítica entre los sectores populares a través de la producción y, especialmente, de la exhibición de materiales cinematográficos entre las clases obreras del país. Las brigadas de la CCM acudían a huelgas y movimientos con el objetivo de propiciar espacios de diálogo colectivo, convirtiendo la proyección en un acto político y pedagógico. Esta idea militante fue fundamental para la realización de documentales. En este sentido, la participación de Ferrer en la CCM la sitúa dentro de una genealogía de creadoras que comprendieron el cine no sólo como una herramienta de

creación, sino como un instrumento de intervención y de construcción de conciencia. Sin embargo, la labor de Guadalupe se expandió hacia el ámbito institucional, donde desempeñó un papel decisivo en la consolidación de las principales estructuras de resguardo audiovisual del país. Al frente de la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y TV UNAM, Ferrer impulsó políticas orientadas a la preservación y catalogación del patrimonio fílmico. El análisis de su trayectoria se articula a partir de una perspectiva teórico-metodológica feminista, aun cuando Ferrer no se identificará explícitamente con dicho movimiento. La autora del estudio adopta una metodología feminista encarnada en movimiento, entendida como una práctica situada de escucha, observación y análisis que privilegia la experiencia corporal, afectiva y relacional como fuente legítima de conocimiento. Esta aproximación permite reconfigurar el testimonio y la conversación como espacios de saber y como gestos políticos de reconstrucción de la memoria.

En este marco, Andrea Ortega introduce la noción de “memoria genealógica”, concebida como una forma de memoria que emerge del diálogo entre mujeres de distintas generaciones. Más que un simple intercambio intergeneracional, la memoria genealógica se plantea como una práctica de re-vinculación con el pasado que produce continuidad afectiva y política. Las conversaciones, en tanto actos de transmisión y cuidado, se transforman en lugares de resistencia frente al olvido y en dispositivos de relectura de la historia. La experiencia de Ferrer permite comprender el archivo no solo como un espacio técnico de preservación, sino como un territorio vivo de memoria y afecto. En este sentido, la práctica archivística se convierte en una forma de acción política orientada a la salvaguarda del pasado común y a la reivindicación de aquellas voces — particularmente las de las mujeres — que han sostenido, desde la sombra, la memoria histórica y social de México. El acto de conversar, de recordar y de reconstruir colectivamente se erige, así, como un modo de ejercer el archivo y de reinscribir la historia desde la experiencia.

El siguiente texto titulado “Josefina Morales: pionera del documental social en México” se aproxima a Josefina Morales, subrayando su papel en la configuración del cine militante de los años setenta. A través del análisis de los filmes *Junio 10. Testimonios y reflexiones a un año después* (1972) y *Horizonte Chiapas* (1972), ambos realizados colectivamente, el texto reconstruye un momento clave en el desarrollo del cine político mexicano, caracterizado por su compromiso con la transformación social y la denuncia de las desigualdades estructurales. El artículo sitúa *Horizonte Chiapas* como una obra temprana del documental militante en México, en tanto ofrece una lectura audiovisual del capitalismo dependiente en el campo mexicano. La película documenta la vida de los jornaleros indígenas migrantes —en su mayoría mames guatemaltecos— que trabajaban en los enclaves cafetaleros de Chiapas, dominados por capitales extranjeros. Asimismo, el texto enfatiza la irrupción femenina en las prácticas cinematográficas independientes de la década de 1970. Morales, junto con otras realizadoras de su generación, desafió los límites del campo audiovisual dominado por hombres y contribuyó a redefinir los modos de producción, las formas de colaboración colectiva y las perspectivas políticas del cine latinoamericano. En este sentido, se subraya el valor de recuperar su figura para repensar la historiografía del Nuevo Cine Latinoamericano desde un enfoque de género que descentra el canon tradicional y visibiliza las aportaciones de las mujeres al cine político y social. El artículo establece un diálogo entre la obra de Morales y la teoría de la dependencia, en particular con la vertiente mexicana representada por autores como Carmona, Carrión y Alonso Aguilar Monteverde. *Horizonte Chiapas* se interpreta como una traducción fílmica del concepto de “capitalismo del subdesarrollo” propuesto por Aguilar Monteverde, al mostrar visualmente las lógicas de control imperial, concentración monopólica y pauperización social que estructuraban la economía nacional. De esta manera, el documental se presenta no sólo como un testimonio histórico, sino como una forma de pensamiento crítico en imágenes.

El texto titulado “Francisca García Maldonado: una trayectoria disidente en las transiciones al video en México” recupera a una figura pionera y disidente en la historia del cine y el video en México, cuya trayectoria abarca desde finales de la década de 1970 hasta los años noventa. La labor de Francis García Maldonado en la introducción y profesionalización del video digital desafió la hegemonía del cine industrial y las jerarquías tradicionales del campo cinematográfico, explorando formatos innovadores que ampliaron las posibilidades del medio. A través de la fundación de la casa productora Redes, cine-video (1980–1988), García Maldonado impulsó contenidos que visibilizaban a comunidades marginadas y grupos políticos disidentes, enfrentando la persecución gubernamental y resistiendo la producción cinematográfica misógina y clasista. Su legado audiovisual incluye registros fundamentales de la década de 1980, como el documental *Lección de dignidad*, sobre el movimiento magisterial, y *Crónica de un fraude*, resultado de su seguimiento al fraude electoral de 1988, evidenciando su compromiso con la documentación crítica de la realidad política y social del país. El análisis de su trayectoria propone una relectura de la historia del cine centrada en la experiencia de las mujeres marginadas de la historiografía cinematográfica. La investigación combina el análisis de biogramas con el concepto de interseccionalidad para visibilizar las opresiones de género, clase y raza. Asimismo, reivindica la teoría del punto de vista feminista, que sostiene que la subjetividad femenina, basada en la experiencia, permite un enfoque crítico y distintivo del mundo, descentrando las narrativas canónicas del cine y recuperando la presencia femenina que promovió nuevas prácticas de realización audiovisual, muchas de ellas sistemáticamente negadas por la historiografía tradicional.

Finalmente, y como contrapunto, el recorrido se cierra con una entrevista a Dolly Pussi (1938-2022), que compartió una época con las documentalistas mexicanas retomadas en este dossier. El testimonio de Pussi, documentalista argentina, ofrece una perspectiva de primera mano sobre el surgimiento del

Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), movimiento cinematográfico que buscó transformar la producción audiovisual en la región durante las décadas de 1960 y 1970. Junto con Edgardo Pallero, Pussi desempeñó un papel central en la organización de encuentros clave, espacios donde se discutían de manera profunda y política las posibilidades del cine social y militante. El recorrido de Pussi evidencia también los desafíos impuestos por la represión política y los procesos militares en Latinoamérica, que obligaron a los cineastas a producir en la clandestinidad y a proteger sus vidas, y se resalta su aporte institucional en la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en Cuba, consolidando la formación de cineastas comprometidos con la transformación social. Su testimonio arroja luz sobre las dinámicas de género en el NCL, señalando la discriminación hacia las mujeres que, a pesar de participar en igualdad de condiciones, quedaban relegadas a roles secundarios en la producción. Así, la historia del NCL no solo se comprende como un proceso de innovación estética y política, sino también como un escenario donde se evidencian tensiones de género, lo que permite una lectura más compleja y crítica del cine político latinoamericano y de su legado histórico.



Trinidad Langarica en la filmación de *La brevíssima historia de la Revolución Mexicana o Te digo que no es un animal* (1981). Archivo personal Trinidad Langarica.

Bibliografía

- Aimaretti, María Gabriela. (2017). "El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos" en *Cine Documental*, número 16, pp. 1–27.
- Errazu, Miguel (2023). "Producción, reproducción y memoria de los trabajos de la Cooperativa de Cine Marginal: El archivo de Guadalupe Ferrer" en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, volumen 20, número 3, pp. 231–242.
- García Torres, Lilia, y Roca Ortiz, Lourdes. (2021). "Últimas pioneras del Súper 8: Cine hecho por mujeres ikoots" en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, volumen 91, número 2, pp. 121–146.
- Holanda, Karla. (2017). "Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria femenina" en *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnología*, volumen 24, número 1.
- López Barrera, Yerid. (2025). "Una mirada propia: Martha Colmenares y la AZACHIS, primera experiencia de video indígena en México" en *Diario de Campo*, número 15, pp. 175-200. Disponible en : » <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/23396>
- Matsuda, Mari J. (1991). Besides my sister, facing the enemy: Legal theory out of coalition" en *Stanford Law Review*, volumen 43, número 6, pp. 1183–1192.
- Millán, Márbara (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género / Dirección General de Actividades Cinematográficas / Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Miguel Ángel Porrúa.
- Oroz, Elena. (2018). "Experiencias y prácticas feministas transnacionales en la primera etapa del colectivo mexicano Cine Mujer (1975–1980)" en Sonia García López y Ana María López Carmona (eds.), *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano y español contemporáneo (1975–2015)*. Tirant Lo Blanch / Universidad Pontificia Bolivariana.
- _____. (2019). "El cine como herramienta contra-ideológica: Prácticas y estéticas del colectivo feminista Cine Mujer (1975–1981)" en Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarreal Álvarez (eds.), *Atas do IX Encontro Anual da AIM* (pp. 233–243). Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.
- Rodríguez, Israel (2017). "Cine militante y feminismo en México (1975–1982): El Taller de Cine Octubre y el Colectivo Cine Mujer" en Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin, Álvaro Vázquez y Antonio Zirión (coords.), *Variaciones sobre cine etnográfico: Entre la documentación antropológica y la experimentación estética* (pp. 203–219). México: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Seguí, Isabel (2018). "Auteurism, Machismo-Leninismo, and other issues: Women's labor in Andean oppositional film production" en *Feminist Media Histories*, volumen 4, número 1, pp. 11–36.

- ____ (2020). "El cine según las amas de casa mineras: Agenda subalterna, performance y comunicación política (Bolivia, 1971–1994)" en *Estudios del ISHIR*, volumen 10, número 28.
- ____ (2020). "Las mujeres del Grupo Ukamau: Dentro y fuera de la pantalla" en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, número 49–50, pp. 33–56. Disponible en: https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/194623223/Mujeres_Grupo_Ukamau.pdf
- Torres San Martín, Patricia (1996). "Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad" en *Revista de Estudios de Género*, La Ventana E-ISSN: 2448-7724, número 4, pp. 151-171.
- ____ (2014). "Cineastas de América Latina: desacatos de una práctica filmica" en *Cinémas d'Amérique latine*, número 22, pp. 24-37.
- Tedesco, Marina Cavalcanti (2019). "A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: Uma análise de *Historia de la piratería*" en *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, pp. 104–117.
- ____ (2022). "Cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980" en *Revista Estudos Feministas*, volumen 30, número 2.
- Viveros Vigoya, Mara (2023). *Interseccionalidad: Giro decolonial y comunitario*. CLACSO; TNI Transnational Institute. Disponible en: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/248817/1/Interseccionalidad.pdf>
- ____ (2025, 28 agosto). Taller Epistemologías Feministas e Interseccionalidad [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2rRR7VdMmj8>
- Visconti, Marcela (2023). "Archivos al bies: Aportes críticos para una memoria del Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres 'La mujer y el cine'(1988)" en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, volumen 20, número 3, pp. 145-156.
- Festival Internacional de Cine de Valdivia. (s. f.). *Colección Colectivo Cine Mujer*. Recuperado el 28 de octubre de 2025, de <https://playficvaldivia.cl/colección-colectivo-cine-mujer>

*Ana Daniela Nahmad Rodríguez es Profesora de Tiempo Completo adscrita al Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales (CETMECS) de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras. Maestra y Doctora por el Posgrado en Estudios Latinoamericanos (UNAM). Realizó una estancia posdoctoral en el Posgrado en Historiografía de la UAM-Azcapotzalco, donde también fue Profesora Visitante. Sus líneas de investigación se encuentran en los cruces interdisciplinarios de la historiografía, el cine y los medios de comunicación en América Latina. Ha estudiado las representaciones indígenas en el cine, así como los medios colaborativos y el cine de mujeres en México. Ha escrito artículos científicos sobre estas temáticas y ha dictado cursos a nivel licenciatura y posgrado en la UAM-Azcapotzalco, en la FFyL y la FCPyS de la UNAM. E-mail: anahmad@politicas.unam.mx

**Lilia García Torres es integrante del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social desde 2021 y Doctorante en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde obtuvo la Maestría en Historia y la Licenciatura en Estudios Latinoamericanos. Investiga la producción fotográfica y audiovisual de los grupos guerrilleros salvadoreños. Ha publicado "Claro oscuro salvadoreño. La fotografía de propaganda guerrillera" (2017) en la

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de El Salvador y “El disparo documental: cine militante de las Fuerzas Populares de Liberación de El Salvador” en *Miradas Urgentes* (2017). Es co-realizadora del documental *Trinchera sonora. Voces y Miradas de Radio Venderemos* (2017) y pertenece a la Red de Investigación sobre Documentales. Actualmente coordina el proyecto Mujeres Documentalistas en México (1970-1985) desarrollado por LAIS. E-mail: lgarciat@institutomora.edu.mx