

---

# Luchas invisibilizadas y pérdidas documentales: los casos de *Panaderos* y las mujeres documentalistas en la Cooperativa De Cine Marginal en los 70's

DOI: <https://doi.org/10.32870/cl.v1i32.8094>

---

Recepción

03 | septiembre | 2024

Aceptación

10 | noviembre | 2024

Josué Almanza\*

ORCID: 0009-0005-8051-2288

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

---

## Resumen

Este texto tiene como propósito hacer una aproximación a la participación de las mujeres documentalistas de la Cooperativa de cine marginal en los años 70's, así como a la pérdida del archivo documental filmado, focalizando en el proyecto titulado *Panaderos*. El objetivo es ofrecer una perspectiva histórica compleja del movimiento a partir de sus diversas resonancias con los contextos de la lucha sindical, estudiantil y social.

*Palabras clave:* Cooperativa De Cine Marginal, cine militante, documental, memoria histórica, feminismo

## Invisibilized Struggles and Documentary Losses: The Cases of *Bakers* and Women Documentary Filmmakers in The Marginal Film Cooperative In The 70's

### Abstract

This text aims to approach to the participation of women documentary filmmakers in the Marginal Film Cooperative in the 1970s, as well as the loss of filmed documentary archives, focusing on the project titled *Bakers*. The objective is to offer a more complex

---

\* Doctorando en Artes. Director, actor, dramaturgo, guionista y gestor cultural. Realizó estudios profesionales en distinguidas escuelas nacionales y extranjeras. Becario de instituciones y programas como la FLM, el FONCA, el Goethe Institut, el CALQ, el IMACP, el PECDAP, el INBA, entre otras. Tiene varios libros publicados, así como ha sido premiado en varios certámenes. Dirige el proyecto Escena Transmedia. Contacto: [j.almanza@gmail.com](mailto:j.almanza@gmail.com)

Almanza, J.

historical perspective of the movement by exploring its various connections with the contexts of union, student, and social struggles.

*Keywords:* Marginal Film Cooperative, militant cinema, documentary, historical memory, feminism

## Introducción

En la década de los setenta, la creación de la Cooperativa de Cine Marginal (CCM) en México marcó un hito en el ámbito del cine político y de protesta, en un contexto dominado por represiones estudiantiles y sindicales. Surgida tras el Segundo Concurso de Cine Independiente Luis Buñuel llevado a cabo del 11 al 31 de agosto de 1971, la CCM reunió a un grupo de cineastas que, con recursos limitados y usando el formato súper 8, impulsaron una estética y narrativa alternativa inspirada en el movimiento del Tercer Cine latinoamericano. Bajo la influencia de cineastas y teóricos como Fernando Solanas y Octavio Getino, la CCM asumió un enfoque militante, produciendo principalmente documentales y materiales audiovisuales que respaldaban los movimientos obreros y estudiantiles. No obstante, a pesar de su contribución a la cultura visual mexicana, las historias y testimonios de las mujeres que integraron la CCM —como Guadalupe Ferrer, Paloma Saiz y Beatriz Novaro— han sido relegados a un segundo plano, perpetuando su invisibilización dentro de un medio caracterizado por una marcada impronta patriarcal.

Este artículo se propone recuperar, compilar y analizar los testimonios de estas mujeres que desempeñaron roles clave en la CCM, ya sea en la dirección, edición, coordinación o, incluso, en labores organizativas menos visibles pero cruciales, como la creación de redes de apoyo y financiamiento. Mediante el estudio de estos testimonios, se busca ampliar la comprensión de la contribución femenina en la CCM y resaltar la importancia de sus experiencias en la construcción de un cine militante y socialmente comprometido. Además, se pretende visibilizar la dimensión íntima y cotidiana de su participación, que no solo respondió a los ideales revolucionarios de la época, sino que también desentraña las dinámicas de género dentro de los movimientos de resistencia cultural. La recuperación de estas voces permite un enfoque más integral y complejo de la historia de la CCM, donde lo íntimo y lo social se entrelazan para ofrecer una visión alternativa y enriquecedora del cine como herramienta de lucha.

## Testimonios femeninos invisibilizados en el marco de la Cooperativa de Cine Marginal

En el año 1971 en la Ciudad de México —antes Distrito Federal—, el Comité de Difusión Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) realizó una convocatoria para realizar el Segundo Concurso de Cine Independiente Luis Buñuel. (Vázquez, 2012; Getino, 2018) El impulso formaba parte de una creciente gestión de exhibiciones cinematográficas alternativas que, avivadas por la llegada del registro del formato súper 8 al país, permitieron más libertad creativa en el marco de las represiones estudiantiles y sindicales. Un año antes, la primera edición del concurso había convocado a más de una veintena de jóvenes que filmaron sus películas bajo la consigna temática “Nuestro País”, pero que al final había resultado en la particularidad de constituir una denuncia unificada donde el acontecimiento primordialmente abordado en las ficciones fue la Matanza de Tlatelolco del 68 (Vázquez, 2012).

Cabe señalar que muchas manifestaciones a través del arte se articularon y desarrollaron al interior de la Universidad Nacional Autónoma de México. Por ejemplo, en los talleres de artes gráficas se desplegaron los visuales que se convirtieron en símbolo de lucha para el movimiento estudiantil donde se reprodujeron un gran número de afiches, carteles, fanzines y propaganda política que confrontaba a las versiones oficialistas,

como dio cuenta la exposición *Imágenes y revuelta: la gráfica del 68* (2020) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo para celebrar el 50 aniversario el acontecimiento.

En el caso del Segundo Concurso de Cine Independiente Luis Buñuel, personajes de la cultura nacional como Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Carlos de Hoyos y Carlos Méndez —estos dos últimos ya conocidos por ser fundadores de la revista Cine Club<sup>1</sup>— fueron algunos de los participantes. Pero lo más destacoso llegó al fin del concurso cuando se produjo una sinergia creativa y militante que llevó a la creación de la llamada Cooperativa de Cine Marginal (CCM), que fue un emprendimiento de filmación y exhibición de materiales cinematográficos —primordialmente documentales— que apoyaran los movimientos estudiantiles y obreros en contra del continuo autoritarismo político y económico promovido por el Estado. Inspirados fundamentalmente en la postura estética y política promulgada en *Hacia un Tercer Cine* (Solanas y Getino, 1969) y los emprendimientos documentales y militantes del Cono Sur, la cooperativa se constituyó como un grupo cerrado —para evitar tener infiltrados dado el perfil de su labor— y de organización horizontal. Para este momento, otras importantes personalidades de la actual escena cinematográfica mexicana se sumaron también, destacando las figuras de Guadalupe Ferrer, Paloma Saiz y Beatriz Novaro.

En su primer año, la CCM asumió una postura creativa orientada a cubrir lo que ocurría con la clase trabajadora y obrera, lo que la hizo ir virando paulatinamente su actividad hacia la exhibición de películas propias y algunas otras del movimiento documentalista latinoamericano consideradas propicias para respaldar las exigencias de los huelguistas y aportar a cubrir ciertas necesidades específicas. Se vislumbran entonces tres claras perspectivas de directriz dentro de la CCM que se mantuvieron en constante tensión —a veces homogenizándose, a veces en pugna— como lo fueron la producción y exhibición de películas, el activismo político y las actividades con los grupos obreros donde el registro audiovisual era sólo una de las posibilidades, tal como Alonso Getino lo señala en su investigación *Expectativas y experiencias de un cine marginal* (1971-1976) del 2018 que compila diversas entrevistas a miembros de la CCM. En las tres posturas anteriores siempre hubo una participación fundamental de las mujeres en la coordinación, dirección, edición y un sinnúmero de actividades más, a lo que reitero la labor de las ya antes mencionadas —Ferrer, Saiz y Novaro—, pues en todo el registro histórico que se tiene de las producciones y las acciones emprendidas por la Cooperativa de Cine Marginal se confirma la impronta patriarcal que ha invisibilizado sus participaciones y las ha dejado limitadas a la sombra de sus compañeros.

Nombrar la participación de las mujeres en colectividades artísticas y sociales es crucial para contrarrestar la construcción de una realidad mediática que reproduce estereotipos patriarcales y una mirada androcéntrica. Las representaciones en los medios han moldeado nuestra percepción de las luchas colectivas y de las protagonistas de estos movimientos, muchas veces minimizando o invisibilizando la contribución de las mujeres. Al reconocer la identidad como un ente político, siguiendo las ideas de Yuderky Espinosa (2010), se asume que su nombramiento y representación no obedece a una causa de equidad simbólica, sino histórica y social, marcada por discursos que han oprimido y devaluado a las mujeres. A través de la visibilización de la autoorganización, liderazgo y resolución de conflictos, esta dimensión colectiva del empoderamiento revela el poder de las mujeres para construir, narrar y transformar sus entornos y sus historias.

### **El cine como documento**

Guadalupe Ferrer Andrade —ex directora de la Fimoteca de la UNAM e investigadora que ha dedicado su prolífica carrera a la creación y conservación de acervos cinematográficos— tuvo una participación activa en la CCM desde su constitución hasta su disolución en el año de 1976. Siendo estudiante de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, vivió la represión del 68 que la impulsó a involucrarse en las brigadas estudiantiles y la

Almanza, J.

militancia política universitaria. En una entrevista realizada por Susana Draper y Vicente Rubio-Pueyo (2015), ha revelado rasgos particulares de la CCM que permiten dibujar un marco contextual más concreto y cercano a lo real, despegándose de ciertos estudios o lecturas politizadas de los acontecimientos.

Sus comentarios en dicha entrevista nos permiten entender el marco de las negociaciones que la CCM tenía con los sindicatos, en las que, en su mayoría, el primer contacto ocurría por encuentros fortuitos al calor de las huelgas y que no siempre llegaban a buen término, recalcando que implicaba una ardua tarea de convencimiento sobre la eficacia del cine para construir consciencia social y, sobre todo, sindical. Ferrer tuvo una importante participación en la filmación de la primera película que conformó los *Comunicados de Insurgencia Obrera* (1971) del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (STERM) — con quienes lograron la mayor producción fílmica— y que se filmó en el sur de México, específicamente en el Estado de Yucatán, y se exhibió en todo el norte del país con el afán de generar una empatía por un movimiento nacional unido. Si bien la alianza con la STERM duró poco más de dos años, las giras de exhibición de los materiales les permitió entender la importancia de construir circuitos (Getino, 2018), así como de incluir otros materiales que resonaran con el contexto como lo fueron principalmente películas argentinas como *La hora de los hornos* (1968) de Fernando “Pino” Solanas y *La sal de la Tierra* (1954) de Herbert J. Biberman, en la que los obreros mexico-estadounidenses recibían un sueldo inferior a los blancos de origen anglosajón.

Ferrer pertenece al grupo de la CCM que no percibe el ejercicio documental como el único medio para el respaldo de los movimientos sociales, pero que entiende la importancia de la CCM en las luchas de sindicatos menores o invisibilizados. Rememora el apoyo significativo que significaron en su momento los registros filmográficos de las huelgas de fábricas como “la escobas, la de canicas, o la de veladoras.” (Draper y Rubio-Pueyo, 2015) Desafortunadamente de ninguna queda registro<sup>2</sup>.

Sus entrevistas también dejan ver otra cara de la CCM que poco o nulamente es abordada por sus colegas varones en las remembranzas, tales como las acciones de colecta monetaria que realizaban para el financiamiento de las películas, o las actividades realizadas en la vida en comuna que varios de los integrantes emprendieron. Estos testimonios permiten trazar un marco sensible que muchas veces es dejado de fuera en el ejercicio sesgado y politizado de tomar la figura de la CCM como bastión de nuevos emprendimientos desde las izquierdas moderadas y radicales. Se trata de una perspectiva feminizada que se considera que poco aporta al foco de militancia, pero que en el ejercicio de historia social ayuda para construir un entorno más complejo. En ese tenor, comparto aquello que asegura Marcela Lagarde (1996) cuando declara que la categoría de género permite un análisis integral de la compleja interacción que existe entre diversos aspectos de la realidad humana, incluido lo social, lo político y lo cultural. Esta categoría va más allá de una simple referencia al sexo biológico y abarca cómo estas dimensiones se articulan para construir los roles, expectativas y dinámicas de poder entre géneros en distintas sociedades y épocas. Además, ilumina cómo las identidades se forman y transforman en respuesta a los cambios sociales y culturales, contribuyendo a una comprensión más profunda de la experiencia humana en su totalidad.

El caso de las mujeres en la CCM, si bien fue más igualitario debido al entorno libertario por el que se luchaba, también estuvo lleno de opacidades. En un contexto patriarcal, cuando los compañeros varones caían en la cárcel, las mujeres asumían roles de cuidado y visitación tácitamente obligatorios. A propósito de los roles de las mujeres en contextos de violencia, Carmen Magallón Portolés (2012) asegura: “Independientemente de la pertenencia a un grupo armado, regular o irregular, de su comportamiento más o menos violento, y de su ubicación, un hombre sigue manteniendo determinadas representaciones como símbolos idealizados de mujer, símbolos que son tomados como sagrados: puede ser la figura de la virgen, si es católico; la de la madre, de la hija, de la esposa; la figura de la enfermera.” (p.18)

Durante las plenarias, las voces masculinas siempre fueron líderes y se llevaban el crédito de las ideas. Ferrer narra que cuando ella y otras compañeras estuvieron embarazadas, nunca dejaron de asistir a las marchas y a las huelgas, participando de la repartición de las labores. Incluso la organización de una guardería dentro de la CCM fue un importante logro para ellas, pero pertenece al grupo de datos históricos que no interesan por su poca relevancia. (Draper y Rubio-Pueyo, 2015).

Finalmente, en las más recientes labores como coordinadora en entornos cinematográficos, Ferrer señala la importancia de la CCM en la construcción de una identidad cinematográfica nacional no únicamente en la parte de producción, sino también en las labores de construcción de acervo y de canales de distribución y exhibición alternativos y descentralizados, pues en ello la CCM fue pionera. (Draper y Rubio-Pueyo, 2015).

### **El cine como artefacto de batalla**

Ya Miguel Errazu desarrolla en su texto *De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México* (2019) una interesante reflexión sobre el por qué la idea de “la cámara como fusil” no es precisamente la imagen que mejor identifica a los movimientos de cine político emergentes. En su lugar, propone “la cámara como máquina de coser” enfatizando en las acciones de exhibición que superaron a las de producción durante los años 70 y que permitieron la construcción de un tejido cultural vivo que creció y evolucionó en el tiempo. Paloma Saiz Tejero fue otra de las integrantes de la CCM que, a diferencia de Ferrer, ha remarcado una línea ideológica mucho más arraigada a la militancia social que al ejercicio creativo. En este sentido, es importante entender que, aunque la mayoría de las realizaciones de la CCM focalizaron en las luchas y levantamientos campesinos, las huelgas obreras y otros movimientos de la periferia marginada, pocas fueron las producciones que retomaron el espacio universitario o educativo como el eje central debido a la lucha ideológica gestada en su interior (la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM era núcleo) entre frentes culturales de izquierda. Por un lado, se encontraba un frente radical que defendía la resistencia al sesgo de los medios de comunicación, las instituciones y el Estado, y sería el principal defensor y promotor de la postura estética y política promulgada en *Hacia un Tercer Cine* (Solanas y Getino, 1969) y la revista *Cine Club*. Por otro lado, se opuso un frente de izquierda más moderado, relacionado indirectamente con el Estado —o por lo menos más afín o dispuesto a negociar— y que estaba interesado en promover reformas en las políticas culturales que dieran cabida al ímpetu revolucionario y contestatario, pero siempre coordinado desde la institucionalidad con el fin de respaldar la idea de una nueva apertura democrática (Getino, 2018). Este enfrentamiento ideológico sumado a las particularidades de las luchas sindicales y territoriales sería el mismo al que se enfrentarían otros colectivos y organizaciones artísticas militantes de la época.

Paloma Saiz Tejero, como superviviente del Halconazo<sup>3</sup>, compartió durante una ceremonia conmemorativa en la Fábrica de Artes y Oficios (FARO) -antes cine Cosmos-, que esta primera gran represión posterior a la del 68 fue el parteaguas de la organización de la CCM con un perfil mucho más político, lo que exigió virar el debate durante las plenarias de los integrantes hacia un perfil mucho más militante que el que regularmente manejaban. Paloma Saiz Tejero señala en su memoria cómo muchas mujeres, pese a haber tenido alguna oportunidad de resguardarse en algunos espacios donde se les brindó protección frente a la represión que ocurrió en la calle, ella eligió continuar con el ejercicio documental (Para leer en libertad, 2021). En aquel día fatídico en el que ella logró escapar de la persecución policial junto con algunos de los compañeros al brincar desde el techo de un edificio a otro, y posteriormente se resguardaron en el sótano del Sindicato de Aviadores, confirmaron y vivieron el acontecimiento de la metáfora “la cámara como un fusil”, pues el cuerpo de granaderos comenzó a dispararle cuando confundieron sus cámaras y los reflejos de estas con armas. Recalca también que a la mayoría de los jóvenes que conformaban la marcha, los acosaba el fantasma de la Matanza de Tlatelolco, por

Almanza, J.

lo que ya había una violencia simbólica maquinando con efectividad en el imaginario social.

El acto más audaz que narra Saiz Tejero es el momento en que el grupo resguardado decidió salir, y fueron las mujeres quienes, escondiendo los negativos del material audiovisual entre sus ropas, caminaron discretamente en sentido contrario a la marea de estudiantes que huían despavoridos de las agresiones de los granaderos (Para leer en libertad, 2021). Fue con la guía de las voces de los vecinos desde sus ventanas y aguantando el miedo que lograron pasar desapercibidas y escapar. En su testimonio, destaca la frase “sabíamos que íbamos a la represión, pero había que demostrar que seguíamos ahí, que seguíamos siendo jóvenes y que seguíamos peleando” (Para leer en libertad, 2021, 1m51s) no solo como un recordatorio de la determinación con la que enfrentaron ese suceso, sino de que el compromiso con la lucha no distinguió géneros y el coraje colectivo de las mujeres es acción concreta, es resistencia y perseverancia en tiempos de opresión.

Los testimonios de los integrantes de este proyecto que fue el Cooperativa de Cine Marginal demuestran que las experiencias y los posicionamientos eran diversos y encasillarlos todos en un frente y/o pensamiento común sería propiciar un análisis limitado y simplista. Inclusive la propia CCM se confrontó con otros grupos audiovisuales más enfocados en el “culto al autor” (Getino, 2018) como una estrategia retórica y a los principios técnicos unificados que permitieran mejorar el panorama de comercialización del cine mexicano.

Los miembros más afines a la militancia llamaban a respaldar los movimientos y no ser presas de la retórica burguesa con la que el Estado pretendía adueñarse de las pantallas siendo la conciencia de clase la única vía. Por ello, basaban su actividad filmica en una convivencia en los entornos de huelga que ponían en riesgo sus propias vidas. Constantemente denunciaban que la ideología moderada, que buscaba una apertura democrática, pugnaba por exhibir en salas nacionales importantes películas consideradas revolucionarias con el fin de promover una política gubernamental de falsa democrática y falsa tolerancia. En el marco de este momento se estrenó en espacios universitarios *El grito* (1968) dirigido por Leobaldo López Aretche y que conjuntaba los fragmentos filmados por la comunidad estudiantil y el profesorado del CUEC de la UNAM durante los trágicos episodios de la Matanza de Tlatelolco. Como respuesta a las estrategias de los moderados y sumándose al impacto de la película, Arturo Garmendia publica *El tercer cine. El deber de la crítica ante la apertura* (1972), donde expone las razones por las cuales consideraban que el nuevo cine industrializado tenía raíces sistémicas peligrosas al ser controladas y financiadas por el Estado.

Finalmente, aquellos miembros que comulgaban con una visión más artística y menos anarquista de la CCM abandonaron la agrupación, lo que significó un giro con miras a su reconfiguración más radical y más social.

### **La conducción dramática de los entornos sociales**

Guadalupe Ferrer Andrade hace hincapié en la película realizada por la CCM titulada *Con la venda en los ojos*, o más popularmente conocida como *Panaderos* (s.f.), una ficción inspirada en hechos reales en la que los que un grupo de panaderos huelguistas participaron actuando y también en la elección de la música y la escritura del guión de su historia (Draper y Rubio-Pueyo, 2015). Ante este testimonio de Ferrer, se vislumbran otras formas de construir militancia tensionando las fronteras entre la ficción y el documental y adentrándose en un basto paraje de posibilidades creativas. *Panaderos* (s.f.) es uno de los proyectos documentales más recordado por los integrantes de la CCM por la sencillez de su producción, pero la potencia de su discurso. Andrade en la entrevista recuerda específicamente una escena en la que dos panaderos recientemente derrotados por la policía —caso real— conversan entre la euforia y el desánimo. Uno de ellos se muestra pesimista por la derrota, mientras que el otro le asegura que no importa perder, pues lo importante es que ya no tienen una venda que les ciegue los ojos (Draper y Rubio-Pueyo, 2015).

Si bien todas las producciones de la CCM perseguían un sentido utilitario con fines sociales<sup>4</sup> y la mayoría de los integrantes enfocaban sus esfuerzos en el documental, existieron varios ejercicios de ficción que también resonaron en los grupos a los que estaban dirigidos. Estos limitados ejercicios de ficción obedecieron a la inquietud que sembró la escritora Susan Sontag en una visita en 1972 a la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM en la que pudo presenciar algunos cortometrajes de la CCM y externó su opinión “identificando las limitantes de la producción del grupo y aseverando que la única forma de edificarlo sería logrando que los trabajadores construyeran sus propios discursos narrativos sin tener como intermediarios los criterios de los especialistas del cine.” (Getino, 2018, p.245) Para algunos de los miembros, como Beatriz Novaro, estos cuestionamientos propiciaron un desapego de los mecanismos documentales para priorizar otros mecanismos que fueran más interesantes a los ojos de un espectador más diverso. La producción con los panaderos es un interesante ejercicio de apropiación de los recursos cinematográficos puestos a merced de las voces marginadas.

Sin embargo, James Agee advierte en su preámbulo de *Elogiemos ahora hombres famosos* “me parece curioso, por no decir obscuro y absolutamente aterrador que, a una asociación de seres humanos reunidos por la necesidad, el azar y el provecho en una compañía, un órgano del periodismo, se le ocurriera hurgar íntimamente en las vidas de un grupo de seres humanos indefensos y lastimosamente perjudicados” (2017, p.42), y es que no precisamente lo real es verdadero. Claramente la CCM veía en privilegiar las narrativas de las y los realizadores una forma de imponerse a la comunidad y silenciar las voces de la subalteridad. Su rol como mediadores culturales entre un afuera y un adentro cada vez se problematizaba más, siendo *Panaderos* (s.f.) uno de los ejercicios más interesantes en referencia a la anulación del sujeto creador, aunque no podemos referirla con un potencial dialéctico como ya comenzaba a hacerlo Paulo Freire en sus dinámicas con la pedagogía del oprimido (1970) o en el teatro del oprimido de Augusto Boal (1980).

La disolución en el 75 se produjo cuando se decidió que la CCM dejaría el camino del cine para convertirse en organización política, ligándose con despachos de abogados para proveer asesorías jurídicas a los huelguistas. Algunos de los miembros determinaron irse a vivir a los barrios obreros o el campo y emprender su lucha política desde ahí. Los menos vinculados a lo documental —lo que no precisamente los hace los menos políticos— se separaron también, aunque continuaron por un tiempo en la lucha anarcosindicalista. Beatriz Novaro por su parte, viró su ejercicio guionístico hacia la construcción de la identidad femenina en la sociedad mexicana y sus complejos contextos de violencia histórica. No es circunstancial que el documental haya sido el antecedente para transformar el discurso político a lo íntimo y fuera en una creciente con el surgimiento de agrupaciones como el Colectivo Cine Mujer (1975-1987) que indagó en la expresión cinematográfica femenina y replanteó los roles y las narrativas.

### **Voces femeninas en los inicios del documental mexicano**

No se puede entender el documental en México sin mencionar las repercusiones políticas y estéticas que produjeron la Cooperativa de Cine Marginal. Desafortunadamente, como ya lo he mencionado, la gran mayoría de su trabajo sólo existe en la memoria de sus ex integrantes, pues el concepto de preservación aún no adquiría significación relevante. Sin embargo, haciendo esta compilación de archivo testimonial y de oralidad, podemos confirmar que el impacto de las mujeres por la Cooperativa de Cine Marginal se traduce como un capítulo fundamental en la historia del cine y de la lucha social, ya que no solo aportó a la visibilidad de sus voces y talentos en el cine, sino que abrió espacio para una lectura histórica más profunda y compleja de los contextos de lucha. Estas mujeres, al integrar sus experiencias y perspectivas en sus obras, permitieron comprender los fenómenos sociales desde múltiples ángulos, incluyendo lo íntimo y lo personal como elementos esenciales de lo colectivo.

Almanza, J.

Por supuesto, no se puede imitar el trabajo del Colectivo Cine Mujer, que estuvo activo entre 1975 y 1987 y fue uno de los grupos pioneros con perspectiva feminista en México. Inspirado por la segunda ola del feminismo que cuestionó y transformó las normas sociales y culturales que perpetuaban la opresión de las mujeres, y con Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira como fundadoras el colectivo, cimentó una práctica colaborativa que rechazaba las jerarquías tradicionales y priorizaba el debate y la reflexión alrededor de las experiencias de sus integrantes en movilizaciones populares, estudiantiles, obreras y feministas.

Con una visión rupturista, las películas del Colectivo Cine Mujer promovieron la solidaridad y el empoderamiento de las mujeres en diversos contextos de América Latina y, aunque es improbable que existan trazos de intercambio directo con otros movimientos feministas audiovisuales en el Sur como asegura Karina Solórzano (2023), hay conexiones trascendentales que dan cuenta del surgimiento de un pensamiento que articula una visión crítica sobre el feminismo y la militancia política que no solo denuncia la opresión, sino que reflexiona sobre los propios mecanismos de la militancia, sus logros y sus desafíos.

El análisis de las voces femeninas en los inicios del documental mexicano es fundamental porque revela un panorama enriquecido por la acción, la resistencia y la creatividad de colectivos como la Cooperativa de Cine Marginal. En su ejercicio filmico se preserva la documentación de realidades sociales, así como en sus testimonios orales de sus integrantes se inmortalizan sus pugnas se representación, sus contradicciones, sus experiencias sensibles y demás aspectos que complejizan su participación en el escenario del cine nacional. Situar las acciones de las mujeres integrantes en el centro de la reflexión es reconocer el legado más allá de su producción cinematográfica, pues sus esfuerzos abrieron el camino de reivindicación que en el presente permite la construcción de espacios de diálogo y colaboración más diversos e incluyentes, al tiempo que desmantelan estructuras de poder patriarcales. Así, el eco de sus voces no solo resuena en el pasado, sino que continúa inspirando un futuro de equidad en la narrativa del cine nacional e internacional.

## Referências

- Ayala Blanco, J. (1986). *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. México: Editorial Posada.
- Agee, J., & Evans, W. (2017). *Elogiemos ahora hombres famosos*. Barcelona: Ariel.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen.
- Draper, S., & Rubio-Pueyo, V. (2015, 14 de agosto). *México 68: modelo para armar. Archivo de memorias desde los márgenes* [Video]. Vimeo. <https://www.mexico68conversaciones.com/guadalupe-ferrer>
- Errazu, M. (2019). De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México. *Revista Artilugio*, 5, 167-183.
- Espinosa Miñoso, Y. (2010). *Los cuerpos políticos del feminismo*. Ponencia presentada en el Noveno Encuentro Lésbico Feminista de Latinoamérica y del Caribe, Guatemala.
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. NY: Continuum.
- García Espinosa, J. (1969). Por un cine imperfecto. En *Un largo camino hacia la luz* (pp. 11-27). La Habana: Casa de las Américas.
- Garmendia, A. (1972). El tercer cine. El deber de la crítica ante la apertura. *Diorama de la Cultura*, 14-15.
- Getino Lima, A. (2018). Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976). *Secuencia*, 101, 232-235.

- Lagarde, M. (1996). La multidimensionalidad de la categoría de género y del feminismo. En M. L. González Marín (Coord.), *Metodología para los estudios de género* (pp. 48-71). Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Magallón Portolés, C. (2012). Representaciones, roles y resistencias de las mujeres en contextos de violencia. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (96). <http://journals.openedition.org/rccs/4797>
- Para leer en libertad A.C. (paraleerenlibertad) (2021, 10 de junio). *PALOMA SAIZ Recordando #ElHalconazo a 50 años* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=jzhZCU\\_UVTQ](https://www.youtube.com/watch?v=jzhZCU_UVTQ)
- Solanas, F., & Getino, O. (1969). Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Tricontinental*, 13.
- Solórzano, K. (2023). El acto de mostrar del Colectivo Cine Mujer. *Revista de la Universidad de México*, (897), 144-147
- Vázquez Mantecón, Á. (2012). *El cine súper ocho en México. 1970-1989*. México: Filmoteca UNAM.

---

<sup>1</sup>La revista mexicana Cine Club fue el primer y más reconocido emprendimiento por parte de la cultura de izquierda revolucionaria. Se trató de un espacio editado por la Asociación de Cineclubes Universitarios de México alojada en la UNAM. Solo logró editar dos números entre 1970 y 1971, pero fue determinante en la conducción de la política cultural y cinematográfica nacional pues en su primer número se publicaron importantes textos como la versión revisada de “Hacia un Tercer Cine” de Solanas y Getino y una carta abierta a los lectores “Hacia una teoría del Tercer Cine en México.

<sup>2</sup>Aún no se tenía el concepto de preservación del archivo documental, sino que se buscaba su utilidad, así que las películas se exhibían continuamente hasta que los materiales se desgastaban y no servían más, perdiéndose así en su totalidad. Aunque para la década de 1970 operaba el Comité Permanente de Conservación de Documentos, Libros, Papel y Materiales Fotográficos (Codolmag), en principio buscó la preservación de los bienes visuales, impresos y fotográficos.

<sup>3</sup>El Halconazo o Masacre de Corpus Christi, fue una represión estudiantil que ocurrió en la Ciudad de México un 10 de junio de 1971 en el marco de la manifestación en apoyo de los movimientos estudiantiles de militancia política y social —donde lo audiovisual dejaba de ser prioritario— y así también el principio de su disolución.

<sup>4</sup>Los Comunicados de Insurgencia Obrera eran cortometrajes documentales que difundían las luchas de los trabajadores en distintas latitudes del país.