

# Utopía

Revista de Antropología, Ciencias de la Comunicación y de la Información, Filosofía,  
Linguística y Semiótica, Problemas del Desarrollo, la Ciencia y la Tecnología

Año 38, 2022, Especial N°

28

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

ISSN 1012-1587/ ISSN e: 2477-9385

Depósito Legal pp 198402ZU45



Universidad del Zulia  
Facultad Experimental de Ciencias  
Departamento de Ciencias Humanas  
Maracaibo - Venezuela

# **opción**

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

© 2022. Universidad del Zulia

ISSN 1012-1587/ ISSNe: 2477-9385

Depósito legal pp. 198402ZU45

Portada: Nos Miramos

Artista: Rodrigo Pirela

Medidas: 150 x 100 cm

Técnica: Acrílico sobre tela

Año: 2014



## Documentalistas mexicanas y representaciones sociales de género: de objetos a sujetos cinematográficos

**Mónica del Sagrario Medina Cuevas**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,  
Facultad de Ciencias de la Comunicación, México

ORCID: [0000-0001-5805-427X](https://orcid.org/0000-0001-5805-427X)

[monica\\_medinacuevas@yahoo.com.mx](mailto:monica_medinacuevas@yahoo.com.mx)

**Luis Fernando Gutiérrez Domínguez**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,  
Facultad de Ciencias de la Comunicación, México

ORCID: [0000-0002-1087-9536](https://orcid.org/0000-0002-1087-9536)

[luis.gutierrezd@correo.buap.mx](mailto:luis.gutierrezd@correo.buap.mx)

### Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre la presencia de algunas documentalistas en la producción cinematográfica mexicana en la última década; el objetivo es dar cuenta de la mirada sobre temas sociales que Gabriela Domínguez (*La danza del hipocampo*, 2017), Luna Marán (*Tío Yim*, 2019) y Mariana Tames (*La poeta del ring*, 2021) desarrollan y en las que destacan singulares representaciones sociales de género. Proponemos una lectura feminista que postula la necesidad de reconocer a estas mujeres como sujetos cinematográficos, al tiempo de trazar un análisis crítico más allá de tal presencia.

**Palabras clave:** Cine mexicano; Cine documental; Reflexividad crítica; Feminismo.

Mexican documentary filmmaker women and gendered  
representations: from cinematographic objects to subjects

### Abstract

This article reflects on the presence of some documentary filmmaker women in Mexican film production in the last decade; the aim is to give an account about the singular look on social themes that Gabriela Domínguez (*La danza del hipocampo*, 2017), Luna Marán (*Tío Yim*, 2019) and Mariana Tames (*La poeta del ring*, 2021) develop and in which singular gendered representations are stand out. We propose a feminist

reading that posits the need to recognize these women as cinematographic subjects, while tracing a critical analysis beyond such a presence.

**Keywords:** Mexican Films; Documentary Filmmaker; Critical Reflexivity; Feminism.

## **1. INTRODUCCIÓN: LA PRESENCIA DE MUJERES DOCUMENTALISTAS MEXICANAS EN LA PRODUCCIÓN FÍLMICA NACIONAL**

Para el feminismo, en tanto teoría del estudio sistemático de la condición y situación social de las mujeres a través del tiempo y el espacio, resulta relevante reiterar su origen ilustrado en la medida que con ello se expone la exclusión y el contrasentido democrático que en el orden político ha conducido a la exclusión de las mujeres hasta el momento presente (BELTRÁN y MAQUIEIRA, 2008); es el caso de la producción cinematográfica, específicamente la realización de documentales, género que, además de proponer una mirada crítica en este campo, también revela las posibilidades de las mujeres para proyectar un punto de vista (HARTSOCK, 1987; HARDING, 1986) sobre diferentes fenómenos sociales para conceptualizarlas como sujetos cinematográficos, no como objetos de la cinematografía.

Ejemplo de lo anterior queda representado con Gabriela Domínguez (*La danza del hipocampo*, 2017), Luna Marán (*Tío Yim*, 2019) y Mariana Tames (*La poeta del ring*, 2021), entre otras, documentalistas cuyas miradas merecen ser atendidas para comprender su capacidad creadora y su aporte a la comprensión de las representaciones y relaciones sociales de género y entre los géneros. En esos términos, señalamos la necesidad de ahondar en la participación de las mujeres en la producción cinematográfica, pues ella no ha tenido la misma relevancia de la que gozan los productores masculinos, aunque tal situación parece comenzar a cambiar.

La última década de este siglo se ha destacado especialmente por la revolución informática y con ello la saturación de noticias, así como también por una expansión de hallazgos en diferentes disciplinas que abonan a la democracia capitalista de consumo; este escenario ha propiciado nuevas propuestas sociales que surgen y desaparecen ya que parecen estar sujetas a la moda, y por ello, no necesariamente contribuyen a la producción de equidad y justicia. En esos términos, grandes

movimientos sociales son cuestionables, algunos resultan politizados como el movimiento antiglobalización que responde a diferentes intereses y colectivos y, por lo tanto, resultan vulnerables ante análisis rigurosos.

En esta lectura de hechos, sobresale el movimiento protagonizado por las mujeres que pugna por el diálogo y el diseño de una sociedad que mejore las condiciones históricas y sociopolíticas disimétricas a favor de todas las personas (incluidos los hombres). Entre otras exigencias, demanda equidad de derechos políticos y económicos, reconocimiento de la diferencia y redistribución de la riqueza, en suma, participación plena en la dimensión pública de la vida social, históricamente caracterizada como propia de los hombres. En el caso de las variadas formas de comunicación, que la presencia de las mujeres contribuya a que la información y el entretenimiento erradiquen sesgos continentales de miradas excluyentes y discriminatorias en contra de las mujeres.

Al reconocer que las democracias liberales despliegan capacidades tecnológicas para contar con industrias de entretenimiento como la cinematográfica, al tiempo de observar que el consumo de películas ofrece cifras históricas que dan cuenta de su capacidad para propagar ideas, representaciones y concepciones del mundo, resulta evidente que las salas de exhibición, las plataformas internauticas y las redes sociales, constituyen un aspecto relevante en la creación de una oferta vasta para diferentes tipos de usuarios y públicos que deberá estar mediada por la pluralidad de perspectivas, incluidas aquellas elaboradas por mujeres en las que se despliegan formas novedosas y realistas de representación del sujeto mujer.

Remontar los discursos heteronormativos, propios de la industria cinematográfica, expresa la necesidad urgente de una mayor producción de filmes creados y dirigidos por mujeres; en buena medida, ello puede dar cuenta de la equidad de oportunidades en el ámbito de la construcción de representaciones sociales singulares. Asimismo, al contar con la presencia de las mujeres en la producción documental nacional, asistimos a un escenario que implica una apuesta importante para explorar con una nueva mirada los fenómenos sociales. Es urgente considerar la capacidad creativa y el sentido crítico de cada una de las realizadoras a este propósito.

## **2. PERSPECTIVA FEMINISTA Y PRODUCCIÓN CINEMATográfica: LAS MUJERES COMO SUJETO CINEMATográfico**

Consentimos con SÁNCHEZ (2008) en la importancia de remitir al diálogo arduo sostenido en el movimiento de mujeres que ha dado lugar a un conjunto de amplio espectro de teorías feministas. Allí se condensan análisis y reflexiones que recogen el período histórico de la modernidad hasta la actualidad. El eje articulador del debate al interior del feminismo y proyectado hacia el amplio dominio de las ciencias sociales y las humanidades, es el problema conceptual de la igualdad o la diferencia, situación que se ha tornado controversial actualmente. Se trata de un aspecto recurrente en el pensamiento feminista desde sus inicios en el periodo de la ilustración hasta nuestros días, pues da cuenta de la relación dialéctica entre consensos, desacuerdos y disputas que las vindicaciones feministas en el orden de la acción social suscitan dentro del campo de la teoría (SÁNCHEZ, 2008).

La vindicación es un concepto de especial interés en esta reflexión dadas las aportaciones que algunas documentalistas ofrecen al escenario cinematográfico mexicano en términos de una trayectoria que da cuenta paulatinamente de la presencia de las mujeres y de su transformación de objetos del cine a sujetos cinematográficos. Siguiendo a Amelia Valcárcel, quien introduce la importancia de la vindicación ilustrada, SÁNCHEZ (2008) enfatiza la importancia de las concepciones teóricas de la ilustración y del siglo XIX en tanto sustrato de carácter político que da cuenta de las demandas de las mujeres en torno a la individualidad y el compromiso de la sociedad para reconocerlas como sujetos autónomos y racionales con autoridad sobre su propio futuro.

La falta de reconocimiento o las falsas prácticas de reconocimiento social respecto del papel de las mujeres en la construcción de la vida social, en realidad suelen representar una forma de discriminación en contra de las mujeres, de ahí la relevancia del feminismo, en sus vertientes social, política y científica, como sujeto contribuyente al desmontaje de las sociedades patriarcales, para hacer ver la manera como ciertas ideas se imponen y crean en las mujeres la certeza de su propia inseguridad, inferioridad e incapacidad para producir, crear y transformar el orden social dominante (SÁNCHEZ, 2008).

A partir de describir la historia de la participación de la mujer latinoamericana en el cine, TORRES reconoce logros que corren en paralelo con lo que poco se sabe de ellos; la autora muestra que las

mujeres cineastas son seres sociales “...renovadores y transgresores de un estatus y de una identidad de género” (TORRES, 2008, p. 108), de ahí que lo importante consista en revalorar las aportaciones de lenguajes, temáticas transgresoras y estéticas que resultan innovadoras y transgresoras en el contexto de la producción cinematográfica convencionalmente masculina.

A ese respecto, se suma el interés de CASTRO (2005) por trazar una breve trayectoria del cine mexicano y de la presencia de las mujeres como sujetos creadores y cinematográficos, así como el de KRATJE (2017) para el caso argentino, postulando la tesis de que en la producción cinematográfica se puede distinguir la emergencia de la mujer moderna como un sujeto deseante, es decir, como sujeto activo creador de sí que se aleja del estereotipo presente hacia mediados del siglo diecinueve en el contexto de aquel país, y que en el nuestro parece todavía presente, aunque en declive.

El trasfondo de lo señalado adquiere sentido si lo consideramos como un problema de *lectura social* del cine hecho por mujeres, pues hasta muy recientemente (hablamos de las dos últimas décadas del siglo pasado hasta las que llevamos del actual), “...las películas realizadas por las directoras, casi siempre [han sido] menospreciadas por los códigos de lectura masculinos con las que eran recibidas tanto por los espectadores masculinos como por el público femenino” (CASTRO, 2005, p. 1).

Más aún, KRATJE (2017) considera que esta situación remite al debate sobre la mirada (y otras expresiones sensoriales como el tacto, el olfato, el oído, conductoras a la apropiación del cuerpo y de su sexualidad) y la orientación que esta desarrolla para producir la representación cinematográfica dominante, la cual siempre pretende dar la seguridad de asepsia, es decir, que la historia es lo que es *per se* y no se deriva de la intencionalidad de quien la produjo; en alusión a la obra señera de Laura Mulvey (*El placer visual y el cine narrativo*), KRATJE recupera la idea de un *inconsciente patriarcal* ordenador y estructurador de la forma cinematográfica, a partir de tres aspectos centrales:

...la mirada de la cámara ante el evento profilmico —esto es, los elementos (actores, decorados) que son colocados frente a la cámara y dejan su impresión en la película—, la mirada de los espectadores ante el producto final y la mirada de los personajes dentro de la ficción. Las convenciones del film narrativo clásico subordinan las dos primeras miradas a la tercera, a los fines de eliminar la presencia de la cámara y de

prevenir la distancia crítica de los/as espectadores.  
(KRATJE, 2017, p. 32)

Podemos notar, hasta este momento, el paralelismo que cruza la historia y práctica de las relaciones sociales de género de mujeres y hombres, ante las que el cine no es ajeno, tanto por la renuencia a reconocer la presencia de las mujeres como sujetos cinematográficos (productoras, directoras, actrices), como por la propia no asunción como feministas o creadoras de cine para mujeres de aquellas que han participado en él, aun cuando "...desempeñaron roles variados, se preguntaron sobre sus relaciones interpersonales, cuestionaron las condiciones históricas y políticas de su época o de acontecimientos pasados e interrogaron los supuestos del patriarcado, entre muchas otras posibilidades" (CASTRO, 2005, p. 1).

Aunque no se dice de manera explícita, como lo han señalado las autoras ya mencionadas, al referirnos a la producción cinematográfica a cargo de mujeres, con personajes centrales encarnados por mujeres y con entornos en los que se refleja la vida de mujeres, no debemos asumir que se está ante una manufactura feminista; acaso, se trata de una cinematografía femenina. En esos términos, es posible señalar que la apercepción de género de las mujeres en este ámbito de interacción social no haría más que reproducir estereotipos, sea para validarlos colectivamente o para ser puestos interdicto.

De acuerdo con FONSECA, una lectura crítica alrededor de estas circunstancias demanda su postulación desde la teoría filmica feminista, la cual, siguiendo a Stam (2000), consiste en "...explorar las configuraciones de poder y los mecanismos psico-sociales que articulan la sociedad patriarcal, con el fin último de transformar no solo la teoría y la crítica del cine, sino también las relaciones de género socialmente jerarquizadas" (FONSECA, 2017, p. 79).

Dicho de otra manera, se trata del desvelamiento de los mecanismos de poder, fundamentalmente ideológicos, a través de los cuales el cine no se encarga únicamente de reflejar la realidad, sino de producir un tipo de particular de significación para ser aceptada como verdadera, en este caso, mediante la no presencia de las mujeres como sujeto cinematográfico y de la vida cotidiana, conducente a su vez, a una "...narrativa ilusionista del cine clásico [que] presenta una imagen artificial de la mujer como algo natural, realista y atractivo [...condensado en el carácter prescriptivo que el genérico masculino se ha auto-atribuido históricamente a través del deseo escopofílico]: el deseo de ver y la

derivación de placer al ver al otro como objeto erótico” (FONSECA, 2017: 80)1.

A lo indicado por las autoras referidas, SOTO recupera tres autoras consideradas puntales en la teoría crítica de cine feminista, a saber, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Alison Butler, en tanto condensan dos grandes nociones asociadas a la producción cinematográfica: cine de mujeres y filmes de mujeres. Esta distinción es central para dar cuenta de la manera como el cine representa a las mujeres y, por ende, para dar cuenta de la organización social de género de la cual el cine es una expresión, en la medida que allí se plasma “...una historia de construcción de estereotipos de mujeres” (SOTO, 2013, p. 55) traducida como normalidad.

...la crítica de cine se reconoce como el estudio y evaluación de las películas en el marco de un contexto socio-cultural crítico. El feminismo, por otro lado, se entiende generalmente como un movimiento político y un discurso teórico concerniente a las diferencias de género y no sólo a las diferencias sexuales (SOTO, 2013, p. 56).

A decir de SOTO, citando a Cook, “La teoría fílmica feminista es un trabajo teórico que ha crecido en importancia desde su aparición y consiste, básicamente, en una mirada crítica y profunda a las propuestas culturales de la industria del cine” (SOTO, 2013, p. 56). Se trata de teorías situadas en un marco estructuralista, semiótico y psicoanalítico, dentro de las que destaca una mirada masculina productora de un placer escopofílico, es decir, el sujeto masculino creador de una representación estereotipada de la mujer que confirma dicha representación a partir de producir placer visual y satisfacción a los varones dando cuenta de dicha representación.

Esto se entiende con mayor claridad cuando se muestran las implicaciones de este rasgo en la industria fílmica: “La escopofilia implica la estimulación sexual, ya que alude a la utilización de otra persona como un objeto erótico. En el psicoanálisis freudiano, la escopofilia activa se asocia con las actividades voyeristas” (SOTO, 2013: 57), de carácter narcisista.

---

<sup>1</sup> Respecto al tema de la mirada, puede consultarse a Rita Laura Segato (*Las estructuras elementales de la violencia*) y a Gonzalo Abril (*Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*). En términos de un desarrollo conceptual antropológico, se trataría del fenómeno de exotización de las mujeres como entidad genérica perteneciente al mundo de la naturaleza que puede y debe ser sometida a las pautas culturales y civilizatorias encarnadas por los hombres.

En este sentido, la producción fílmica de la industria cinematográfica se orienta hacia la “masculinización del espectador y la transformación de las mujeres en objetos” (SOTO, 2013: 57), fenómeno que, como en otras áreas de la vida social, las mujeres también se ven obligadas a aceptar, adoptando un punto de vista masculino desde el cual también ven a las mujeres como objetos. SOTO (2010) considera la producción cinematográfica como un proceso de larga duración orientado a producir el reconocimiento de cualidades masculinas en el sujeto que mira, es decir, de rasgos marcados por la pasividad y la receptividad entre las mujeres, imponiendo a las espectadoras, a decir de MULVEY (2009) la interiorización de un sujeto activo capaz de reproducir esa misma capacidad de objetificación de las mujeres presentes en la pantalla.

Ejemplo de lo anterior, puede observarse en la violencia de género en contra de las mujeres en la sociedad española y su atención cinematográfica a partir de la década de 1990, en tanto dispositivo que forma parte y se circunscribe a la dimensión de la vida doméstica, pero que llama la atención de productores-espectadores cuando esta expresión de violencia es fijada como problema de orden social (es decir, perteneciente al mundo de los hombres), problema que corresponde a experiencias conectadas con la migración, la prostitución y las formas de relación violenta que sufren las mujeres en estos contextos (VÁZQUEZ, 2017).

Detrás de lo que venimos comentando, coincidimos con KRATJE (2021) al señalar que la producción cinematográfica latinoamericana a cargo de mujeres desde una lectura feminista, nos coloca ante la organización de tres esquemas conceptuales apoyados en sus concreciones a nivel estético, de diferencias culturales y de asimetrías sociales, a saber: el problema de la forma (según Nora Catelli), la crítica cultural (siguiendo a Nelly Richard) y los confines de la figuración (de acuerdo con Ana Amado), acompañada por un ejercicio comparativo y reflexivo.

La autora advierte muy claramente la idea de unidad latinoamericana que, si bien existe como una formulación basada en condiciones concretas singulares derivadas de la historia, la cultura, la economía, la política, se manifiesta por una variedad impresionante de expresiones singulares o locales. Es decir, la certeza de la base común en lo concerniente a la cultura y a la cinematografía requiere la precisión de lo puntual. De este modo, KRATJE (2021, p. 158) refiere la advertencia de Annette Kuhn cuando señala que el modo convencional de proceder

en el análisis cinematográfico debe ser desacomodado e incomodado por una mirada feminista que no separe "...las instituciones y las estructuras sociales de las representaciones, [pues ello suele opacar] ...la concomitante subordinación de los aspectos relativos a la forma".

KRATJE insiste en el reconocimiento de la inevitabilidad de este lazo, pues a partir de ello, además estaremos en condiciones de reconocer que "los sistemas de pensamiento que se despliegan en la teorización de cada uno involucran también distinciones metodológicas que han ido cristalizando en el reparto académico de los temas que se investigan" (KRATJE, 2021: 158). La advertencia de KRATJE apunta a direcciones que solemos no atender cuando se trata del análisis cultural; para el caso del cine latinoamericano, encuentra una preocupación generalizada por la comprensión de la experiencia de las audiencias o del sujeto receptor, en detrimento de lo que puede resultar más importante: "...el sentido de las formas en los procesos de elaboración de las poéticas y en sus rupturas" (KRATJE, 2021, p. 160).

En suma, la ausencia de contexto y de historización, de carencia de análisis comparativo nacional y transnacional, lleva a atender y admirarse por la explosión visual, aparente y temática de la producción local, pero no por el conocimiento crítico de su proceso de producción, así como de su inserción en un asunto de mayor amplitud; en dado caso, continúan la perpetuación de la homogenización eurocentrista y masculinista sobre la producción cinematográfica en las geografías latinoamericanas.

Resulta potente y esclarecedora la acotación siguiente:

Descentrados, heteróclitos, periféricos, cosmopolitas, los cines de América Latina están atravesados por los flujos globales del capitalismo. ¿Corresponde seguir hablando del cine como un símbolo de pertenencia y de integración nacional o continental? Aunque se pueda notar que "lo latinoamericano" arrastra efectos de la colonización cultural y la opresión neocolonial, no conforma una presencia dada como una identidad pura, ni presupone una esencia subterránea con antelación al saber que recorta y organiza los problemas teóricos, históricos y críticos de las investigaciones (KRATJE, 2021, p. 164).

Si bien, como ha ocurrido en el desarrollo del pensamiento feminista, consistente en iniciar con la producción de conocimiento desde las mujeres y para las mujeres (CASTAÑEDA, 2006) hasta integrar aspectos de la complejidad sociopolítica total en la que las mujeres son el sujeto epistémico y de conocimiento, ello no impide reconocer que las

mujeres puedan tener una mirada cinematográfica o privilegio epistémico, a decir de HARDING (1986) en la cual los temas y los sujetos deban ser mujeres, o, también, que cada vez se aborde con mayor insistencia aquello conectado con lo subjetivo e íntimo, como resulta ser el asunto de la identidad y su conexión con el cuerpo, la subjetividad, los mitos y los tabúes.

Desde una mirada general sobre el cine de mujeres, podemos señalar que comprende un tipo de cinematografía cuyo producto tiene una narrativa fílmica y una puesta en escena en función de las ideas femeninas y de las mujeres, donde también se pueden mostrar las subjetividades que resultan de estos sujetos de género concretos (DOANE, 1984). Asimismo, en acuerdo con TORRES (2008), las películas que son realizadas por mujeres exponen de formas diversas la necesidad de reivindicación de la mujer como sujeto situado dentro de la trama social, y van más allá de este propósito inicial, al descubrir en ellas la intención de propugnar por prácticas de democratización de la vida social, de tal forma que, a través de crear la memoria de las documentalistas mujeres en Latinoamérica se pueda transformar el locus sociopolítico de las mujeres y de los hombres.

Además del trabajo reconstructivo de la memoria social, DE LARA (2019) expone la importancia de resignificar a la mujer creadora de cine en México, pues ello permitirá reconocer el tratamiento narrativo que se tiene en estas producciones cinematográficas. La autora remite al análisis de algunos productos de ficción que dan cuenta cómo el desarrollo de personajes de mujeres, en ocasiones, funciona como un ornamento que tiene el efecto de cosificar a los personajes y al sujeto de género que los representa.

Según cuenta DE LARA (2019), en las escuelas mexicanas de cine algunas mujeres tuvieron acceso a la narrativa documental y también conocieron como parte de su formación la perspectiva feminista y la manera en que se crea la denuncia en la pantalla cinematográfica. Estas formas de contar, así como los colectivos de mujeres en el cine resultan especialmente importantes para entender las referencias de las actuales realizadoras, quienes ahora pueden expresar con más claridad y mayor frecuencia los temas de la diversidad de género, los derechos humanos, las necesidades desde la experiencia de las mujeres, producciones que son capaces de generar reflexiones más profundas sobre diferentes temas que, formando parte de lo cotidiano, no habían sido observados desde una perspectiva no hegemónica.

A ese respecto, OSCURAS (2014) llama la atención al esfuerzo de reconstrucción histórica que muestra cómo las mujeres se convierten en parte importante del cine mexicano, no obstante, la industria monopolizada filmica nacional y por tanto la intervención de las mujeres que parecía simbólica. La autora expone datos sobre las pioneras del cine silente, las directoras que emergen en la década de los años treinta y cuarenta del siglo XX, las primeras documentalistas egresadas de las escuelas de cine en México y finalmente la relación de realizadoras que se encuentran vinculadas en el cine de la década de los noventa y algunas menciones de las producciones del año 2012, entre las que no se mencionan los documentales seleccionados para este trabajo.

La presencia no reconocida de las mujeres en el cine, es decir, del cúmulo de experiencias concretas de mujeres que estuvieron detrás de cámaras, puede traducirse como "...el caos causado por una mujer que incursiona en la esfera pública" (BALLESTEROS, 2015: 79); aunque actualmente parece no hacer mayor mella la presencia de las mujeres en la esfera pública, es cierto que su presencia activa y creativa, aun produce resistencias colectivas, mayoritariamente por parte de los hombres. El valor de la aportación de las mujeres documentalistas mexicanas tiene ya un comienzo relevante en los trabajos referidos. Como se muestra, el desarrollo de las memorias e historias de quienes fueron pioneras en el cine documental tiene un avance destacado que requiere un seguimiento para recapitular sobre nuevas cineastas y las aportaciones en este campo a través de su obra.

Por último, en tanto crítica cultural feminista, la producción cinematográfica puede remontar los estereotipos de género asentados en la noción de complementariedad al llevarnos a reconsiderar la realidad representada no como autónoma, sino como intencionalmente orientada por la ideología dominante, situación que debe ponerse en cuestionamiento para abrir las representaciones de género.

PUENTE recupera los postulados de Francesco Casetti respecto a la teoría filmica feminista y dice de ella que es un "...trabajo político, una práctica filmica y una investigación académica" (PUENTE, 2016, p. 2) que se muestra como el resultado de un proceso configurado por tres momentos diferentes: a) metodológico, el cual promueve una lectura semiótica y psicoanalítica; b) empírico, que integra la producción de cine hecho por mujeres y; c) histórico, desde el que se puede trazar la trayectoria de las representaciones sociales sobre las mujeres producidas por la mirada hegemónica, patriarcal y androcéntrica.

Ahora bien, el cine documental se proclama como un género que propicia la reflexión. El documental atiende a una mirada crítica sobre los temas que expone. El género tiene un sentido artístico que lo destaca y como tal provee de una estética que expresa una postura sobre la realidad que aborda. El documental representa una posibilidad para relacionarse y dialogar con aquellas imágenes cercanas a la realidad. El audiovisual funciona como recurso para sensibilizar sobre los personajes, espacios y escenarios que se cuentan. Según CASTELLANOS (2004, p. 8): “El acercamiento a la experiencia estética en el cine pone el acento en otras características determinantes del filme ligadas con las respuestas emotivas y cognitivas del espectador”.

Este género cinematográfico puede ser visto como un importante constructor de supuestas realidades, es decir diversas formas de observar un hecho. Nichols dice que “el realismo documental se alinea con una epistefilia, es decir el placer del conocimiento como una forma de compromiso social, mismo que deriva de la fuerza retórica de argumento sobre el mundo” (NICHOLS, 1997, p. 232). El cine documental tiene diversos propósitos en su realización y exhibición, entre los que están las posibilidades didácticas, artísticas, las intenciones activistas, entre otras.

El cine documental se puede pensar como un género que muestra la representación de la realidad, que refleja, traduce y revela a la sociedad. El género utiliza lenguajes que reconfiguran la percepción social y guían para desarrollar una actitud ante los hechos. Los recursos narrativos del documental son capaces de expresar el conocimiento que se tiene de una situación, además de exponer el punto de vista del realizador o realizadora en torno al mismo.

### **3. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL A CARGO DE MUJERES**

Como ya se ha mencionado el presente trabajo se suma a la reflexión sobre la presencia de las mujeres en el escenario de la cinematografía mexicana, especialmente sobre algunas documentalistas que recientemente han incursionado en la producción. Es importante discutir cómo la filmografía de estas directoras inserta temáticas sociales,

exponen personajes y construyen narrativas que se examinan desde su mirada. Estos tres asuntos sobre las producciones hacen evidente las necesidades que les preocupan y dan cuenta de su condición creativa.

PLANTINGA (1997) señala que los documentales o las no ficciones atienden a muchos propósitos que la sociedad requiere, así que no es posible considerar que existe un sólo uso legítimo para este. El documental puede emplearse para diversas funciones que son de naturaleza referencial y menciona que “las obras de no-ficción van más allá de un mero discurso, tratan sobre algo y hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extra fílmica” (PLANTINGA, 1997, p. 43).

El autor propone el reconocimiento de cuatro parámetros a través de su “modelo-mundo” que ayudan al entendimiento del discurso en el cine de no ficción. Las películas crean modelos para poder hacer afirmaciones sobre la realidad; para tal motivo se deben considerar los siguientes elementos: la selección, el ordenamiento, el énfasis y la adaptación, se podrían describir así: 1. Selecciona, al controlar la cantidad y naturaleza de la información sobre el mundo proyectado, 2. Ordena, por medio de una correspondencia formal entre presentación discursiva e información del mundo proyectado, 2. Enfatiza, al asignar peso e importancia a la información. 4. Adopta un “punto de vista” respecto a que presenta, lo que aquí llamo su “voz” (PLANTINGA, 2014, p.125).

La reflexión propuesta para este trabajo considera los puntos 3 y 4, al tiempo que advierte la importancia que las realizadoras prestan a los contenidos asociados con su ubicación social como mujeres y la vindicación que sugieren sobre el género. Por otra parte, se recupera la mirada personal que tienen las documentalistas sobre el tema expuesto en cada película. Se pone atención en la voz de cada cineasta que abona a la discusión del fenómeno social y enfatiza su autoridad sobre la historia que deciden contar.

La sistematización que propone PLANTINGA (2014) sugiere que un producto audiovisual se estudia a partir de los términos de las ciencias sociales ya que en el documental se da cuenta de las miradas antropológicas que surgen sobre los hechos, el escenario mediático de los actores sociales, además de considerar cómo los elementos cinematográficos con los que se elabora cada filme construyen un punto de vista sobre el hecho narrado.

Se busca cruzar el sentido de vindicación con las realizadoras a través de algunos documentales y exponer su postura ante ciertos temas,

personajes y formas de contar. Para este trabajo se eligen específicamente tres óperas primas de las realizadoras: *La danza del hipocampo* (2014) de Gabriela Domínguez, *Tío Yim* (2019) de Luna Marán, y *La poeta del ring* (2021) de Mariana Tames. Los discursos audiovisuales exponen la condición creadora y la presencia de las documentalistas en la producción cinematográfica nacional de la última década.

La ópera prima cinematográfica entendida como la incursión que tienen las cineastas en la industria filmica resulta una posibilidad para reconocer el potencial creativo y discursivo con el que cuentan. La cuestión es mostrar cómo estos documentales expresan una mirada sobre las preocupaciones de estas mujeres, la forma en la que buscan verse a sí mismas en el producto audiovisual y el punto de vista que tienen sobre los temas que eligen.

### **3.1. LA DANZA DEL HIPOCAMPO (GABRIELA DOMÍNGUEZ, 2017)**

*La danza del hipocampo*<sup>2</sup> documental mexicano de 2014 dirigido por Gabriela Domínguez Ruvalcaba, producido por Érika Mercado Sánchez con la fotografía de Alejandro Rivas y César Salgado, sonido de Rafael Arcos y música de Arcadio Lanz. El documental se construye en el modo reflexivo según NICHOLS (1997),<sup>3</sup> la narrativa construye una exposición íntima utilizando la voz en off de la realizadora. Gabriela expone un viaje por sus recuerdos en los que construye un profundo encuentro con su infancia, familia y amigos. La memoria de la realizadora expresa las situaciones, las cosas y los espacios importantes de su niñez. El documental propone de manera principal el tema de la memoria e intenta discutir los mecanismos de esta.

Como indica PLANTINGA, el énfasis sucede con la estética que ofrece el documental y se logra a través de mecanismo estilísticos en la producción y el montaje (PLANTINGA, 1997, p.138). Una propuesta retórica con un manejo de la imagen que sugiere metáforas. La narrativa del audiovisual se construye a través de material de archivo, videos y fotografías. Al inicio de la película la realizadora se plantea preguntas

---

<sup>2</sup> Este largometraje documental formó parte de la Selección Oficial del 12° Festival Internacional de Cine de Morelia, así como también obtuvo una mención en el Festival de Cine de Mujeres en Santiago de Chile.

<sup>3</sup> El modo reflexivo tiene como característica específica cuestionar la forma en que se habla del mundo histórico y pone atención en las propiedades del texto en sí mismo en lo que corresponde a la estrategia, la estructura, las convenciones, las expectativas y los efectos (p.93).

como: “Si pudiéramos elegir siete momentos que pudieran resumir toda nuestra vida, ¿cuáles serían?” (DOMÍNGUEZ, 6:21-6:26). El ensayo documental se estructura en la búsqueda de esos siete momentos que surgen en una poética simbólica de la memoria fragmentada.

*La danza del hipocampo* es una película que construye el relato a través de la técnica del *found footage* (una película construida a partir de otras). La forma en que se cuenta el documental resulta un estilo poco explorado en la producción mexicana. La narración utiliza recursos que se encuentran más cercanos al cine de ficción. Se produce un ejercicio documental que se construye a partir del dispositivo cinematográfico. Los videos, las fotografías y la *voz en off* son recursos que se emplean y combinan como materia prima para provocar estados emocionales sobre la familia y los amigos que forman parte de la historia de Gabriela.

El documental explora un discurso audiovisual poético<sup>4</sup> que da cuenta de diferentes elementos en el espacio con funciones emotivas y simbólicas. Como parte de esta reflexión sobresale la presencia del mar. Los planos generales y las texturas marítimas que se presenta resultan elementos recurrentes en el documental y funcionan como una evocación del tiempo de los recuerdos. Gabriela cuenta que su padre decía “...que la nuestra era una nostalgia dulce como la sensación que te queda después de ver el mar mucho tiempo, por sus palabras siempre asocié el mar al tiempo” (DOMÍNGUEZ, 3:31-4:15). De tal forma que la figura paterna asume un orden relevante, necesario e insistente a lo largo del discurso audiovisual.

El contexto de la historia se muestra a través de planos generales manejados en registros largos. El documental expresa una actitud contemplativa sobre los espacios rurales solitarios que también funcionan como metáforas, ya que la realizadora los advierte con un supuesto sentido melancólico para evocar los recuerdos. Para que la memoria surja en el documental se construye una propuesta narrativa fragmentada que tal vez podría representar también el complejo proceso que enfrenta la documentalista para expresar su identidad de manera más detallada.

*La danza del hipocampo* atiende de manera especial a la memoria de Gabriela sobre su infancia y familia, lo que en consecuencia también

---

<sup>4</sup> La modalidad poética busca que el espectador sienta a un nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual. Estos documentales intensifican el deseo retórico..., y lo enlazan a un fin persuasivo... hacen que se experimente el mundo de cierta manera, tan vivida como sea posible” (Nichols, 2013, p. 231).

explora la manera en que se construye su identidad de género. La realizadora hace énfasis al recuerdo sobre el amor e indica en *voz en off*, “mi diagrama del amor se fue construyendo con los chismes de amigas de la secundaria, con las historias de mi hermana, con la versión *technicolor* del cine, con los besos ajenos vistos en el parque, con las *Halls* de fresa y una infinidad inabarcable de deseos” (DOMÍNGUEZ, 2014, 01:01:12-01:01:37).

De igual forma, se consideran los aspectos que dan cuenta de la “voz” de la realizadora o la adopción del punto de vista que según PLANTINGA (2014) nos habla de la actitud que se tiene sobre el discurso. La posición visual que se maneja sobre el mundo proyectado es como tal la postura. Para el autor, toda película documental tiene una mirada. En este sentido, considerando la mirada feminista, vale la pena mencionar la escena en la que Gabriela comenta los espacios en los que vive su niñez, como el bosque en el que solían ir de día de campo y en donde ocurrían los juegos infantiles. La realizadora expone la manera en que se relacionaban las niñas y los niños. “Los niños jugaban a subir corriendo a la montaña, aventarse por la resbaladilla, tomar cada quién su bicicleta y pedalear hasta la zona de día de campo, en su competencia no había lugar para niñas” (DOMÍNGUEZ, 10:51-11:07). El tono de la voz de la realizadora cuando advierte estas diferencias parece nostálgico, como si le pesara el recuerdo.

La voz de la realizadora pone de relieve la autoconciencia sobre los hechos. El comentario sugiere el vínculo que tiene el discurso con la lucha política del movimiento de liberación. Según, Juliet Mitchell, ser autoconscientes representa parte del proceso de transformación de lo oculto, de tratar de establecer un diálogo entre los miedos individuales hacia una conciencia compartida con un sentido social, tal vez, la lucha de proclamar lo que resulta doloroso para la realizadora entre sus recuerdos de la infancia y transformarlo a través del documental (BELTRÁN, 2008, p.80).

Por otra parte, además de la *voz en off* como recurso narrativo base del documental, se utiliza material de archivo. Se observa el uso de planos cerrados sobre las fotografías en la casa de los padres y las texturas en pantalla de diferentes elementos naturales como las hojas de los árboles que evocan la sensibilidad detallada y profunda que empata con la voz de Gabriela.

En resumen, llama la atención el vínculo que la realizadora tiene con la familia. Los recuerdos que surgen sobre las fotografías y los videos

expresan la importancia que tienen los padres. Resulta especialmente importante la figura del padre, como el personaje que cohesionan a la familia. La realizadora construye una mirada de género cuando intenta completar sus recuerdos como hija, hermana, amiga y mujer.

### 3.2. TÍO YIM (LUNA MARÁN, 2019)

Por otro lado, Tío Yim es un documental mexicano de 2019 que fue dirigido y producido por Luna Marán<sup>5</sup>, en la producción participan también: Odín Acosta, Sofía Gómez Córdova, Olivia Luengas e Inna Payán. El documental va por diferentes temas como la vejez, la paternidad, las etnias, la fiesta, la tierra, la radio y la religión.

La película inicia con algunas estrofas de una canción que interpreta el Tío Yim, la letra dice, “Me da gusto encontrar a mi padre, con la gente por siempre luchando por hacer que la tierra produzca, y evitar que nos roben la sangre. Me da gusto encontrar a mi pueblo y entregarle mi canto rodado” (MARÁN, 2019, 3:11-3:22). El documental resulta un homenaje simbólico a Jaime Martínez Luna (Tío Yim), padre de la realizadora.

Sobre el personaje se cuenta que fue: cantautor de trova serrana, antropólogo, activista y líder zapoteca. Luna Marán construye una mirada íntima de su familia. La historia sucede en su Guelatao de Juárez, Oaxaca, en su casa. El personaje se muestra con los estragos del paso del tiempo y las consecuencias que padece por el consumo excesivo de mezcal.

El estilo se crea a través de una narrativa autorreflexiva, el uso de la *voz en off*, la toma contemplativa con registros largos, el rodaje de acciones, los testimonios de la familia, el material de archivo y las canciones de Tío Yim. Por lo tanto, el énfasis tiene que ver con el recuento de hechos familiares que atraviesan la memoria del padre de la realizadora.

La historia se cuenta en *voz en off*, lo que constituye el sentido autorreferencial de la narrativa. PLANTINGA (1997), indica que el uso de este estilo obedece a diversas funciones que van más allá del discurso audiovisual y ayuda a indicar ciertos temas que apuntan a la realidad extra

---

<sup>5</sup> Luna Marán es parte de la segunda generación de cineastas de su comunidad. La realizadora ayuda en la formación de proyectos de exhibición alternativa como la “Sala Cine Too” y además es co-fundadora del Campamento Audiovisual Itinerante, “Aquí Cine, Cine Too Lab, JEQO” y de la casa productora “Brujazul”.

filmica. La intervención de Luna Marán en la construcción narrativa de *Tío Yim* resulta una propuesta que le da una posibilidad a la realizadora para mostrarse a cuadro y fuera de este y así reconocer su presencia como personaje y como documentalista.

Desde la etnografía, GUBER dice de la reflexividad lo siguiente: “Las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, sino que la constituyen. Lo que significa que el código no es informativo ni externo a la situación, sino que es eminentemente práctico y constitutivo” (GUBER, 1995, p.23). De tal forma que la película enfatiza a través del recurso autorreflexivo su autoridad para exponer la identidad de Luna sobre su construcción familiar y su postura feminista.

Se pone relevancia en el material de archivo como evidencia primaria para construir la historia, el sentido de la memoria de la familia es un punto fundamental para comprender el relato personal de la realizadora. Por otra parte, también tienen cabida el rodaje de acciones sobre el registro de momentos espontáneos, como cuando la madre de Luna canta frente a la cámara. Es importante reconocer que, durante estos escenarios cotidianos, sigue vigente la referencialidad narrativa; se muestran a cuadro los dispositivos de grabación, el tripicé y el micrófono, así como Luna detrás de la cámara.

La realizadora enfatiza sobre ciertos personajes que considera fundamentales para construir el relato, los testimonios de sus hermanos y su madre, pero principalmente el seguimiento a su padre. El emplazamiento de la cámara regularmente busca exponer registros largos sobre momentos cotidianos, lo cual crea una atmósfera muy íntima de la historia. La toma y las intervenciones de la documentalista como un personaje más a cuadro privilegian la mirada sobre la interacción de la familia; de tal forma que surjan los recuerdos y las reflexiones entre todos. El documental es principalmente un pretexto para propiciar la relación familiar, así lo expresa Luna en una de las últimas escenas.

Una de las intenciones que se exponen en la historia es que Tío Yim escriba una canción sobre su propia vida durante el rodaje de la película. La canción se produce a través de los cuestionamientos sobre las decisiones tomadas en el pasado sobre su familia y su comunidad. La película es también el escenario en donde Luna confronta a su padre sobre su ausencia. La directora expresa la falta de la figura masculina durante su niñez. Vale la pena reflexionar sobre una de las primeras escenas del documental. La imagen de Luna Marán se muestra en un

plano corto en toma subjetiva. Ella se ve en un espejo empañado en el que se auto refleja y dice en *voz en off*, “Siempre quise cantar, cantar como mi padre” (MARÁN, 2019, 2:38-3:01).

La figura del patriarca se hace visible en la configuración de género de la cineasta. Los recuerdos señalan la importancia que tiene la figura paterna en la vida de Marán. Sobre el punto de vista, según PLANTINGA (2014), la voz es la actitud que se toma sobre la historia. En este caso, se reflexiona a través de la mirada de los estudios feministas, para ello se eligen algunos asuntos desarrollados en ciertas escenas en los que se percibe el sentido de la realizadora sobre los asuntos de género.

La película aprovecha para establecer un diálogo con el Tío Yim. La realizadora denuncia la paternidad ausente que tuvo durante su niñez y de alguna manera lo confronta a través de preguntas. La falta del padre dice Luna, puede significar algún tipo de ruptura con su identidad. Luna y sus hermanos cuestionan las decisiones de sus padres, los asuntos de la construcción de la casa, de la familia, el espíritu trovero de la familia. El tono las intervenciones durante estos diálogos se presumen neutrales y tranquilos, no se eleva la voz, no se muestran molestos y tampoco se ofrece una réplica insistente a los cuestionamientos. En ocasiones, tal parece que tanto el tono de las conversaciones y el ritmo contemplativo de las tomas representan una reconciliación con los hechos del pasado.

La escena final muestra un homenaje a Tío Yim, mientras se observa cómo se toman algunas fotos de la familia, se escucha la *voz en off* de Luna, “Dice mi papá hoy me refugio en razones que puedan dar paz a la vida que, aunque sean falsas no sigan esta cotidiana riña. Faltan muchas canciones para contar esta historia que no termina aquí y más preguntas que aprender hacer” (MARÁN, 2019, 1:14:24-1:14:42)

### 3.3. LA POETA DEL RING (MARIANA TAMES, 2021)

El documental es la ópera prima de Mariana Tames y cuenta la historia de Laura Serrano, “La Zurda”, boxeadora mexicana. La atleta nacional enfrenta todo un sistema patriarcal que no le permitió subir a la arena de boxeo de manera oficial, solamente peleaba de manera clandestina. Laura comenzó en la década de los noventa un movimiento

para legalizar el boxeo femenino<sup>6</sup>. La boxeadora estudió leyes y a partir de su formación y su pasión por el deporte decide enfrentarse al sistema en búsqueda de la igualdad de género en el boxeo. El documental desarrolla la vida de Laura Serrano antes, durante y después de su intensa lucha.

La poeta del ring fue dirigido y producido por Mariana Tames, cuenta con la fotografía de Ana Cardona Quintana, la edición de Sebastián Sedas y el diseño sonoro de Héctor Arroyo. El documental fue parte del XVI Festival Internacional de Cine Documental (DocsMx), en la sección ópera prima. Mariana cuenta en entrevista que entrenaba box con Rudy Pérez, quien conocía a Serrano y con quien la solían comparar. Tames decide establecer contacto con “La Zurda”, que vivía en Las Vegas y así comienza el documental. El trabajo es el proyecto final para la especialidad en cinematografía que cursó Tames (IMCINE, 2021).

La estructura narrativa se configura por medio de diez rounds. El primer momento es la presentación de “La Zurda”, después sigue el escenario de casa, la familia de Laura en la que también vive un panorama de tipo patriarcal en donde la instrucción es que les sirva a sus hermanos, además de hacer las actividades de limpieza doméstica. Laura pone resistencia y no deja que le impongan esas funciones. El tercer momento lleva por título “Boxeadoras clandestinas” se cuenta que Laura entrena a escondidas de la madre para no ser cuestionada por los discursos que estigmatizan al deporte boxístico. El cuarto round “Las sacrificadas del momento”. El quinto round “Yo no viví del box, viví para el box”. El sexto round “Licencia número uno” El séptimo round “I am a new woman”. El octavo round, “Un hermano me dijo: Jorge, Jehová te va a usar”. El noveno round, “Salmo 11:15”. El décimo round “Lo traigo adentro del alma”. En estos diez momentos se encuentran el énfasis de las luchas de “La Zurda” por medio de diferentes recursos narrativos se transparentan los aspectos que la realizadora selecciona para exponer la identidad de la boxeadora mexicana.

El audiovisual se cuenta a través de recursos tales como: entrevistas, testimonios, fotografías y videos. La historia de “La Zurda”, expone de manera cercana la fortaleza y la sensibilidad del personaje. El recuento de todo el material de archivo expresa la memoria de las luchas de Laura y la construcción de su identidad como mujer. El documental enfatiza el sistema patriarcal que vivía la boxeadora y sus compañeras.

---

<sup>6</sup> En 1946, por decreto presidencial, el boxeo femenino en la Ciudad de México quedó prohibido. Aunque esto estaba asentado en el reglamento de boxeo capitalino, su aplicación se extendió a otros estados del país. <https://izquierdazo.com>

Este sistema de dominación masculina complicó las intenciones de Laura, quien buscaba la igualdad para hombres y mujeres en el boxeo mexicano.

El relato se organiza cronológicamente y tiene un especial interés en la investigación. En el documental participan los entrenadores de Laura, El Huasteco y Antonio Solórzano. La familia, Lalo y Ofelia Serrano y la mamá; también sobresale la participación del periodista Jorge Sepúlveda que se mantuvo cerca de su trayectoria. Por otra parte, se encuentran los testimonios de las exboxeadoras Nieves García, y la excampeona mundial de boxeo, Christy Martin, contra quien disputó su primera pelea en los Estados Unidos en 1994. Finalmente, se encuentran los testimonios de los amigos de la infancia como Mercedes González y Mario Iván Pinto. Posteriormente, surgen otros testimonios de su historia actual en los Estados Unidos.

En resumen, el documental recupera con rigor las fechas y los escenarios específicos de la historia de “La Zurda”. Se enfatiza su condición de atleta y mujer en conjunto; así como también, se expone el cambio que ocurre en la vida de Laura, cuando decide dejar el boxeo y comienza a vivir en familia una experiencia religiosa lejana de su historia como deportista.

*La poeta del ring*, expone tanto la voz de Laura como la postura de la realizadora. En la primera escena, la boxeadora se habla a sí misma frente al espejo y se despidе de su pasión por el deporte. Tames recurre a este recurso narrativo para que de esta forma se muestre la sensibilidad “La Zurda” respecto al estatus de poeta expuesto en el título del filme. En otras escenas, la boxeadora comenta sobre el gusto por la escritura y lee a cuadro algunos poemas que escribió durante su trayectoria deportiva.

La lucha de Laura es un asunto de igualdad, entendido como un principio rector de la vida social y política y lo que define la misma humanidad (BELTRÁN, 2008, p.27). El hermano de Laura comenta: “ella siempre ha luchado, así como que, por el hecho de ser individuo, yo voy a crecer como individuo y no como un género” (TAMES, 2021, 11:46-11:57).

El punto de vista de la realizadora pone especial atención en los argumentos que se plantean en las entrevistas. Laura cuenta que este deporte estaba prohibido porque se decía que “El boxeo provocaba cáncer en los senos, provocaba esterilidad... son simples excusas para no permitir el boxeo femenino” (TAMES, 2021, 8:37-9:38). Por su parte, se

presenta el testimonio del entrenador que dice: “¿para qué servían las mujeres en el boxeo? Para que la gente se riera de ellas, se burlara de ellas, para que sirvieran como un símbolo erótico... sin ninguna protección de ninguna índole” (TAMES, 2021, 7:32-7:53) Estos comentarios en los primeros minutos del documental exponen los prejuicios que se planteaban sobre el tema boxístico. El relato audiovisual los recupera a través de testimonios, las notas periodísticas a cuadro y una música de fondo que poco a poco va subiendo de tono.

Por su parte el periodista, Jorge Sepúlveda Marín, expresa la mirada de género que esbozaba la boxeadora a lo largo de su carrera, cuando dijo, “Laura lo que buscaba era equidad, justicia hacía la mujer” (TAMES, 2021, 8:12-8:15). Este personaje es importante en el desarrollo de las primeras secuencias ya que expresa en diferentes momentos la postura feminista cuando demanda cuestiones como el pago desigual que tenían las mujeres respecto a los hombres en el escenario deportivo mexicano. “La Zurda” fue la primera mexicana que resulta campeona de box en México y que logra ganar en los Estados Unidos en el ring. La lucha de Laura por la legalización del deporte para las mujeres lleva muchos años, así que cuando el proceso llega a buenos términos la boxeadora tiene 44 años, y por su edad es discriminada así que le niegan la licencia número uno para boxear de manera oficial en la Ciudad de México.

Es necesario reconocer que el tratamiento que tiene Laura en el documental expone no solamente la importancia que ella tiene en el ámbito deportivo ya que también la narrativa da voz a su identidad de género y se reconoce como una mujer sobresaliente. La construcción que tiene la protagonista dentro de la película cuestiona al estereotipo de género en la historia del boxeo femenino. Laura, se presenta a sí misma como “una guerrera, una luchadora incansable, una amante del boxeo” (TAMES, 2021, 5:12-5:18). Los argumentos alrededor de la boxeadora resultan en una reivindicación moral, atributo que puede ser extendido a toda la humanidad. En este sentido, siguiendo a Amelia Valcárcel, Beltrán explica que el feminismo desde sus orígenes ilustrados se expresa como una teoría igualitaria que es persistente (BELTRÁN, 2008, p.27).

#### **4. CONSIDERACIONES FINALES**

El sentido que atiende el feminismo cultural se ocupa de las preocupaciones, los intereses y los vínculos afectivos de las mujeres. Según BELTRÁN (2008), “el enfoque eminentemente político del

feminismo radical fue sustituido por un análisis psicológico más atento a los vínculos sociales y culturales que marcan la forma en que las mujeres se relacionan” (BELTRÁN, 2008, p.112). De tal forma, las documentalistas aquí referidas dan cuenta de historias que principalmente hacen énfasis sobre las relaciones que fortalecen la identidad de género de las protagonistas.

Derivado de lo expuesto, sobresale la necesidad de fortalecer un cine documental realizado por mujeres para así responder a la deuda histórica que tiene con todas ellas. Es importante reconocer que la industria filmica resulta uno de los medios más influyentes capaz de fomentar actitudes y formas de pensar. Estos documentales son alternativas que aportan nuevos contenidos sobre sus historias de vida y hablan de su capacidad creadora.

El género documental permite explorar de manera sensible y detallada expresiones de denuncia social que busquen concientizar y actuar en consecuencia. Según NICHOLS (1997), el feminismo aportó las herramientas de que carecía el discurso documental, ya que contribuyó a reconceptualizar la subjetividad y la política para hacer conciencia y lograr un efecto comparable al de la reflexividad. La reflexividad resulta una construcción narrativa que adquieren algunos de los documentales que son revisados en este texto.

Este autor reflexiona sobre los testimonios de vidas de mujeres que no se mostraban en la producción de los discursos masculinos y que ahora son vistos a través de los documentales. El género documental ha sido capaz de reconstruir nuevas narrativas y experiencias que requerían otras categorías y conceptos para nombrarlas. La forma reflexiva en el documental permite una representación de la familia para atender a las subjetividades que surgen sobre las historias.

Sobre la familia, MITCHELL (1974), expone que el llamado marxismo psicoanalítico muestra que la familia determina psíquicamente a la mujer; así, afirma que el patriarcado comprende una forma de poder ideológico que produce y reproduce a la mujer (BELTRÁN, 2008). Por lo tanto, surge la reflexión sobre cómo estos discursos audiovisuales ponen de relieve a la familia, tal vez, para tratar de comprender cómo surge su identidad de género dentro de este poder ideológico.

El estilo de Gabriela Domínguez y de Luna Marán se perciben muy cercanos, el uso de la *voix en off*, el uso del material de archivo y el rodaje de acciones. El tema de la familia y la relación cercana con el

padre. Ambas realizadoras buscan construir un discurso audiovisual para comprender sus recuerdos y a través de este recorrido dan cuenta de la sensibilidad y fuerza que expresan como mujeres.

Mariana Tames rinde un homenaje a Laura Serrano. El personaje es presentado con una mirada empática por parte de la realizadora. Es un documental en donde el tema del boxeo femenino mexicano va de la mano con la demanda de igualdad entre hombres y mujeres. “La Zurda” también aborda la importancia que ocupa la familia como parte de su identidad.

El contexto en que se da cuenta de los tres documentales referidos, remite a la historia de transformaciones que, desde el movimiento feminista en tanto filosofía de la sospecha y práctica revolucionaria, converge con otras miradas críticas que buscan la transformación de la hegemonía en las esferas de lo económico, lo político y lo cultural por formas de relación abiertas a la liberación de sujetos sociales plurales.

El caso del cine no es impermeable a estas condiciones estructurales y la tensión se ve reflejada en la cristalización de cánones interpretativos de la experiencia cotidiana que dan continuidad a las formas habituales o que las confrontan; en ambos casos, mujeres y hombres pertenecientes a la grey cinematográfica, en su condición de hacedores, críticos o espectadores, coincidían en no reconocer la presencia de las mujeres como algo valioso, fuera por la inercia del cliché o la introducción de aspectos asociados a la experiencia vital de una parcialidad acallada: “la subjetividad femenina, la maternidad, las relaciones de pareja, las condiciones de explotación de la doble jornada, la irrupción en el espacio público” (CASTRO, 2005, p. 2).

De ahí que sea lugar común la representación de género de los hombres en el llamado nuevo cine mexicano (PUENTE, 2016), conectado con expresiones de violencia masculina, razón por la que, desde una mirada crítica feminista, aparecen implicadas las representaciones de género de las mujeres en este mismo espacio social, pues allí “...se hacen evidentes la violencia, el amor y la sexualidad” (PUENTE, 2016: 61).

La presencia de mujeres en un mundo de hombres, como no solamente es el cine, y su caracterización en clave de heroísmo cotidiano, da cuenta de los retos históricos y políticos que enfrentan para entrar en diálogo e interpelación con el conjunto social, lo que usualmente solo se

logra rompiendo las reglas del orden que se presenta como naturalmente ajeno a ellas (resulta paradójico en este momento el empleo del adjetivo natural, al tiempo de dar cuenta de la cristalización de ideas sobre el lugar social de las mujeres en el mundo humano).

Entre tantas razones, es necesario reconocer las aportaciones de estas realizadoras hacia otros temas y nuevas formas de contar a través del documental. Gabriela Domínguez, Luna Marán y Mariana Tames, entre otras contribuyen a la difusión de contenidos cinematográficos de equidad entre los géneros que responden a sus preocupaciones y a las reivindicaciones seculares de las mujeres. Si bien, el cine documental nacional se sigue produciendo, es necesario fortalecer su exhibición en condiciones de justicia y democracia.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS GARCÍA, R. M. 2015. “Raras y olvidadas: directoras de cine mudo” En: **Aposta. Revista de Ciencias Sociales**, (67), octubre-diciembre, pp. 71-95. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950263003> Consultado el: 09.09.2022
- BELTRÁN, E. y MAQUIEIRA, V. 2008. “Introducción”. En BELTRÁN, E.; MAQUIEIRA, V.; ÁLVAREZ, S. Y SÁNCHEZ, C. **Feminismos. Debates teóricos contemporáneos**, pp. 9-16. Alianza Editorial, España.
- CASTAÑEDA SALGADO, M. P. 2008. **Metodología de la investigación feminista**. Universidad Nacional Autónoma de México - Fundación Guatemala, Guatemala.
- CASTELLANOS, V. (2004), “La experiencia estética en el cine: Otros trayectos en los estudios cinematográficos” (Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de México). Disponible en: <https://es.slideshare.net/buda333/castellanoslaexperienciaesteticaenelcine1> Consultado el: 19.08.2022.
- CASTRO, M. 2005. “El feminismo y el cine realizado por mujeres en México” en: **Razón y Palabra**, (46). Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647004> Consultado el: 09.09.2022
- CINÉPOLISKLIC. *Tío Yim*. Disponible en: <https://www.cinopolisklic.com/pelicula/tio-yim#/ck-payment-rent> Consultado el: 19.08.2022.

- DE LARA RANGEL, M. C. (2019). “El cine documental mexicano hecho por mujeres”. En: **Fonseca, Journal of Communication**, (18), 13–23. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/fjc2019181323> Consultado el: 09.08.2022.
- DOANE, M. A.; MELLENCAMP, P. & WILLIAMS, L. 1984. **Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism**. University Publications of America, USA.
- FERNÁNDEZ, L. “La poeta del ring: Laura Serrano y su lucha por legalizar el boxeo femenino en México”. Disponible en: <https://izquierdazo.com/la-poeta-del-ring-laura-serrano-boxeo-femenil-mexico/> Consultado el: 19.08.2022.
- FONSECA HIDALGO, J. A. 2017. “Representaciones narrativas de la mujer en el cine de ficción costarricense (2008-2012)” En: **Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe**, 14(2), pp. 77-93. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476954689005> Consultado el: 09.09.2022
- GUBER, R. 2001. **La etnografía, método, campo y reflexividad**. Norma, Colombia.
- HARDING, S. G. 1986. **Ciencia y feminismo**. Ediciones Morata, S.L., Madrid.
- HARTSOCK, N. C. M. 1987. “The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism”. En HARDING, Sandra (Edited by). **Feminism & Methodology. Social Sciences Issues**, pp. 157-180. Indiana University Press, USA.
- IMCINE. “‘La poeta del ring’ de Mariana Tames: las luchas y las glorias de ‘la zurda’ Serrano”. Disponible en: <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=cddff96f-8601-4802-a810-834000d6545f> Consultado el: 19.08.2022.
- KRATJE, J. 2021. “Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos” En: **Ñawi: arte diseño comunicación**, 5(2), enero-julio, pp. 155-170. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972075009> Consultado el: 09.09.2022
- KRATJE, J. 2017. “El cine como transgresión. Deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984)” En: **La trama de la comunicación**, 21(1), enero-junio, pp. 29-43. Disponible

- en:  
<https://latrama.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/609/440> Consultado el: 09.09.2022
- MULVEY, L. 2009. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall (Edited by). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, pp. 711-722. Oxford University Press, New York.
- NICHOLS, B. 2001. **Introduction to documentary**. Indiana University Press, USA.
- NICHOLS, B. 1997. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el Documental**. Paidós, España.
- OSCURAS S. (2014). "El documental mexicano hecho por mujeres" En Revista Academia Mexicana de Ciencias, (65), 44-53. Disponible en:  
[https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/65\\_2/PDF/DocumentalMexicano.pdf](https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/65_2/PDF/DocumentalMexicano.pdf) Consultado el: 19.08.2022.
- PECIME. "Trasciende fronteras "Tío Yim", documental de la mexicana Luna Marán". Disponible en:  
<https://pecime.com.mx/2020/06/04/trasciende-fronteras-tio-yim-documental-de-la-mexicana-luna-maran/> Consultado el: 19.08.2022.
- PLANTINGA, C. (2005). "What a Documentary Is, After All" En: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 63, 105-117.
- PLANTINGA, C. 1997. **Rhetoric and Representation in Nonfiction Film**. University Press, Cambridge (USA).
- PUENTE, C. E. 2016. "Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada" En: **La palabra**, (28), enero-junio, pp. 59-72. Disponible en:  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451546837005> Consultado el: 09.09.2022
- SÁNCHEZ MUÑOZ, C. 2008. "Genealogía de la vindicación". En BELTRÁN, E.; MAQUIEIRA, V.; ÁLVAREZ, S. Y SÁNCHEZ, C. **Feminismos. Debates teóricos contemporáneos**, pp. 17-74. Alianza Editorial, España.
- SOTO ARGUEDAS, A. 2013. "La crítica feminista y el cine de mujeres" En: **ESCENA. Revista de las artes**, 72(1), pp. 55-64. Disponible en:  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158773009> Consultado el: 09.09.2022

- STAM, R.; BURGOYNE, R. Y FITTERMAN-LEWIS, S. 1999. **Nuevos conceptos de la teoría del cine**. Paidós, España.
- TORRES SAN MARTÍN, P. 2008. “Mujeres detrás de cámaras. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano” En: **Nueva Sociedad**, (218), noviembre-diciembre, pp. 107- 121. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2008/no218/8.pdf> Consultado el: 09.09.2022
- VÁZQUEZ MIRAZ, P. 2017. “Revisión histórica del sexismo en el cine español. El extraño caso de la película ‘Amanece que no es poco’” En: **Aposta. Revista de Ciencias Sociales**, (73), abril-junio, pp. 120-138. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495953924005> Consultado el: 09.09.2022
- ZEPEDA, L. ““Para mí el ejercicio de hacer películas es hacer un viaje de aprendizaje”: Luna Marán, cineasta feminista”. Disponible en: Resistencia. <https://www.zonadocs.mx/2021/04/05/para-mi-el-ejercicio-de-hacer-peliculas-es-hacer-un-viaje-de-aprendizaje-luna-maran-conversa-en-espacio-feminista-sobre-su-trabajo-como-cineasta/> Consultado el: 19.08.2022.

---

## BIODATA DE LAS AUTORAS

**Mónica del Sagrario Medina Cuevas.** Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (UAEM). Profesor-Investigador de Tiempo Completo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación (BUAP). Líneas de investigación: estudios sobre cine mexicano, cine documental, documental ficción y documental web. Ha desarrollado investigación relacionada con el análisis de la estética y la narración en productos audiovisuales, así como de las representaciones sociales que se muestran en el producto fílmico. Ha sido realizadora de documentales. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SIN). Líder del Cuerpo Académico: Imagen, Memoria e Investigación Social. Miembro de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (RED INAV). Fundadora integrante del Programa de Maestría en Estudios y Producción de la Imagen (BUAP).

**Luis Fernando Gutiérrez Domínguez.** Doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor-Investigador de Tiempo Completo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación (BUAP). Interesado en el conocimiento de los procesos socioculturales de género, actualmente indaga sobre la violencia de género, en particular las expresiones de feminicidio en el estado de Puebla (México), así como en los procesos de configuración de la identidad de género de los hombres y su respuesta ante aquella. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Miembro de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA). Miembro de la Asociación Mexicana de Estudios de Género, A.C. (AMEGH). Miembro del Cuerpo Académico: Imagen, Memoria e Investigación Social. Fundador integrante del Programa de Maestría en Estudios y Producción de la Imagen (BUAP).



**UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA**

---

**opción**

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

Año 38, Especial N° 28 (2022)

Esta revista fue editada en formato digital por el personal de la Oficina de Publicaciones Científicas de la Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia. Maracaibo - Venezuela

[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)

[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)

[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)