

Cine documental, memorias y narrativas sobre violencias en *Amor, nuestra prisión* y *Llueve* de Carolina Corral

Documentary film, memories and narratives about violence in Love, Our Prison and It Rains by Carolina Corral

ILSE MAYTÉ MURILLO TENORIO

ilse.murillo@uaq.mx

<https://orcid.org/0000-0002-4330-873X>

Universidad Autónoma de Querétaro, México

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 23, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 9, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

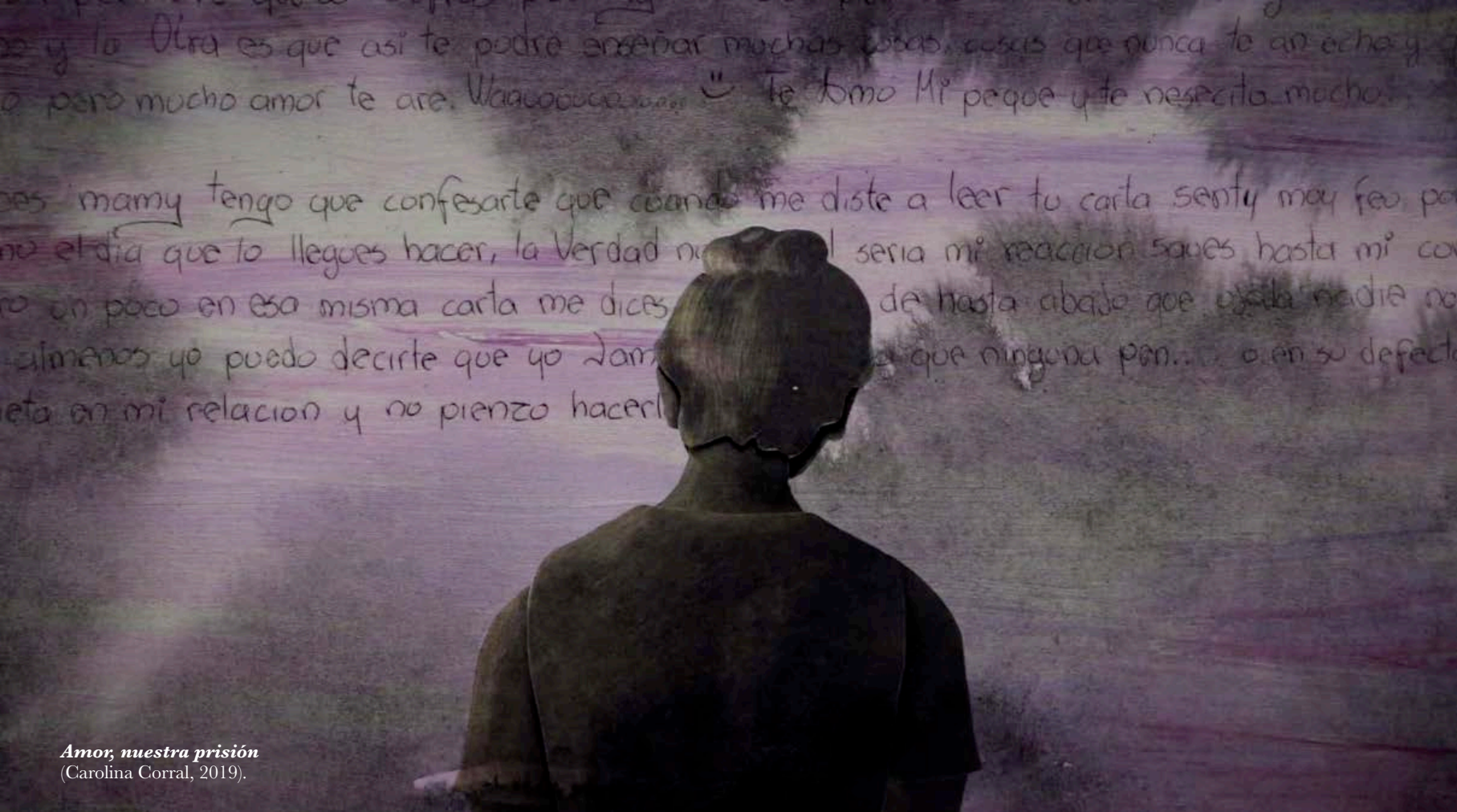
<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.476>

RESUMEN / Este trabajo propone explorar otras formas audiovisuales para construir la memoria desde el cine documental. En este caso, interesan particularmente algunos elementos estéticos visuales y sonoros que configuran una narrativa testimonial sobre las violencias sociales. Para ello, se consideran dos cortometrajes documentales mexicanos: *Amor, nuestra prisión* (2019) y *Llueve* (2021) de Carolina Corral, los cuales recuperan las voces, desde diferentes lugares (físicos y sociales) de mujeres que han sido violentadas. Con ello, se propone que el ejercicio de la memoria en este tipo de documentales, se alejan del cine documental testimonial tradicional para proponer un montaje poético, sin restarle realismo a las historias narradas para evocar las memorias, particularmente desde la animación.

PALABRAS CLAVE / Cine documental, cortometraje, animación, memorias, violencias, narrativas femeninas.

ABSTRACT / This work proposes to explore other audiovisual forms to construct memory from documentary film. In this case, some visual and sound aesthetic elements that make up a testimonial narrative about social violence are of particular interest. To do this, two Mexican documentary short films are recovered: *Amor, Nuestra Prison* (2019) and *Llueve* (2021) by Carolina Corral, which recover the voices, from different places (physical and social) of women who have been violated. With this, it is proposed that the exercise of memory in this type of documentaries moves away from traditional testimonial documentary film to propose a poetic montage, without subtracting realism from the stories told to evoke memories, particularly from animation films.

KEYWORDS / Documentary film, Short film, Animation, Memories, Violence, Female narratives.



Amor, nuestra prisión
(Carolina Corral, 2019).

Este trabajo propone explorar otras formas audiovisuales para construir las memorias desde el cine documental a partir de ciertos elementos técnicos, estéticos y narrativos innovadores y singulares. Para ello, se explorará en un primer momento la noción de memoria a través de algunos planteamientos de autores como Paul Ricoeur, Michael Pollack, Tzvetan Todorov y Elizabeth Jelin, con la intención de ahondar en las complejidades del ejercicio de las memorias, en sus distintas dimensiones temporales y posibilidades narrativas en las que se pueden configurar. Asimismo, se recuperan algunos elementos cruciales para la construcción de las mismas que aluden a cuestiones que van más allá del registro de recuerdos vívidos, tales como el olvido, el silencio, la omisión y la imaginación.

Posteriormente, se propone articular los ejercicios de la memoria como narrativas con el cine documental y reflexionar sobre cómo éste sirve como un “detonador” de las memorias para construir y dar cabida a narrativas testimoniales en primera persona que resultan difíciles de exponer por otros medios. El cine documental no es como tal una serie de registros de memorias o un dispositivo que almacena las memorias, sino un disparador de las mismas, que construye a partir de imágenes visuales y sonoras, de propuestas de montaje narrativas y estéticas particulares que

codifican un mensaje en un sentido social y político. A su vez, el cine documental, además de funcionar como un dispositivo que construye y da sentido a las memorias de individuos y colectividades, también sirve como detonador de las memorias que posiblemente los espectadores puedan empezar a codificar y significar.

En este caso, interesan particularmente algunos elementos estéticos visuales y sonoros que configuran una narrativa testimonial sobre las violencias sociales, al considerar que éstas dan pauta para replantearse las formas de organización social e institucional, así como la reconstrucción de identidades individuales y colectivas ante periodos de crisis sociales y políticas (Jelin, 2002, p. 5).

Para ello, se consideran dos cortometrajes documentales mexicanos: ***Amor, nuestra prisión*** (2019) y ***Llueve*** (2021) de Carolina Corral, los cuales recuperan las voces, desde diferentes lugares (físicos y sociales) de mujeres que han sido violentadas. Con ello, se propone que el ejercicio de la memoria en este tipo de documentales, se alejan del cine documental testimonial tradicional para proponer un montaje poético, sin restarle realismo a las historias narradas para evocar las memorias que se enfrentan al encierro, a la represión, al trauma y al duelo ante la muerte. Particularmente, se destaca el ejercicio de la animación, al considerar que éste funciona como un catalizador o condensador de las memorias que resultan complicadas de representar, ya sea por la falta de documentación o materiales de archivo, o bien, porque estas técnicas o formas de expresión atenúan el grado de representación de imágenes que aluden a procesos o situaciones traumáticas o dolorosas (Fenoll, 2018, p. 45).

MEMORIA, IMAGINACIÓN E INVENTIVA

La noción de memoria comúnmente se suele asociar con el registro de una serie de recuerdos evocados del pasado, como un objeto, producto de un ejercicio de rememoración y recolección de recuerdos (Ricoeur, 2004, p. 20). Las memorias

parecen estar presente en todos lados, en gran parte gracias a la proliferación de formas y discursos de contener y difundir las memorias, así como de institucionalizarlas, a través de los museos, monumentos, archivos, actos conmemorativos, así como novelas, películas, series televisivas, etc. (Traverso, 2007, p. 67). De tal modo que esta institucionalización, cosificación o recolección del pasado se ha convertido en una suerte de “turismo de la memoria” (Traverso, 2007, p. 68), haciendo de la misma un objeto de contemplación o admiración y de consumo, sin posibilidad de agencia de cambio o movilidad.

No obstante, la memoria, subyace de una serie de ejercicios y prácticas que la vuelven también acción y agencia. La complejidad de la memoria se expande cuando a ella sumamos acciones como olvidar, imaginar, inventar, silenciar. Los ejercicios de la memoria van más allá de los registros fieles, de recuerdos claros y contundentes, de evocaciones verdaderas y estáticas que se ponen a la venta como mero “recuerdito” o *souvenir*.

Paul Ricoeur, en su obra *La memoria, la historia y el olvido* (2000), enfatiza la cuestión paradójica entre la memoria y la imaginación, pues éstas no se pueden pensar de manera dicotómica, sino que se traslapan y difuminan las fronteras entre el registro fidedigno y la invención a la hora de evocar una realidad del pasado (reciente o lejano). Finalmente, la memoria implica un ejercicio de evocación de algo del pasado que está ausente en el presente; la memoria se evoca, en tanto que su cualidad inicial es su ausencia (Ricoeur, 2004, p. 29).

La imaginación ha sido situada como un asunto inferior en la escala de los modos del conocimiento, frente al ejercicio de la memorización. Al respecto, Ricoeur señala las dificultades a las que históricamente se han enfrentado quienes teorizan sobre ello, tratando de discernir lo que es la imaginación, “dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico” y, por otro lado, el de la memoria, dirigida “hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la “cosa recordada”, de lo “recordado” en cuanto tal” (Ricoeur, 2004, p. 22).

Es por ello que el ejercicio de la memoria no puede objetivarse ni reducirse a un conjunto de recuerdos. La memoria es el resultado de procesos que implican diferentes dimensiones espacio-temporales, así como vivenciales, pues se pasa de la experiencia corpórea —del estar ahí— a la experiencia lingüística y semántica —del evocar estar ahí— (Ricoeur, 2004, pp. 32-33). Hablar de la memoria no sólo es hablar del pasado, pues de antemano, hay un presente desde donde se enuncia y que condiciona las formas de evocación de aquel pasado, ya sea reciente o remoto.

Así como la memoria no sólo alude al pasado, tampoco alude únicamente al recuerdo, sino también al olvido. Tal como lo ha señalado Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria*, “la memoria no se opone en absoluto al olvido”, sino al contrario, en todo momento interactúan memoria y olvido (Todorov, 2008, pp. 15-16). El ejercicio de la memoria resulta en un acto de selección de vivencias, unas se conservan, otras se marginan y se olvidan, o incluso, se inventan. La memoria no es un repositorio que almacene anécdotas de manera indistinta, sino que discrimina en función de lo que significa más o menos para individuos y colectividades. Traverso, por su parte, señala que “la memoria se declina siempre en presente y éste determina sus modalidades: la selección de acontecimientos que el recuerdo debe guardar (y los testigos a escuchar, su lectura, sus ‘lecciones’, etc.” (Traverso, 2007, p 71).

Por otra parte, la memoria también se constituye en compañía de los silencios y omisiones, y esto puede darse a raíz de un acto voluntario o involuntario, consciente o inconsciente. También se atraviesan experiencias que representan algún evento o proceso traumático y doloroso, por lo que puede ser reprimido durante mucho tiempo. Cuestiones como las guerras, los genocidios u otro tipo de violencias experimentadas, pueden conllevar a este bloqueo, a silenciar las memorias. Al respecto, Todorov enfatiza que, ante sucesos de dolor o sufrimiento, “también existe el derecho al olvido” (Todorov, 2008, p. 25).

Por su parte, Michael Pollack señala que el olvido puede funcionar como una forma de superar un pasado doloroso y traumático como, por ejemplo, el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial (Pollack, 2006, p. 55). O bien, puede resultar estratégico para ciertos individuos o comunidades que en esa irrupción del silencio comprometen sus vidas o su dignidad bajo un contexto político represor o totalitario, como fue el caso de las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX en países como Chile, Argentina, Paraguay y Brasil (Jelin, 2002, p. 1). No obstante, con el pasar del tiempo y con las transiciones políticas y socioculturales, ese silencio u olvido también puede transitar hacia la enunciación de la palabra testimonial, en busca de una sanación o superación. En palabras de Pollack (2006):

La toma de palabra corresponde a menudo, entonces, al deseo de superar una crisis de identidad nombrando o describiendo los mismos actos que fueron su causa. Pero a esos casos raros de tentativas de liberación por la palabra, que depende por otra parte de las posibilidades objetivas de tornarla pública, se opone el silencio de la mayoría (p. 56).

Los procesos de la memoria se ven atravesados por emociones, sensaciones y sentimientos experimentados en el tiempo presente, sobre alguna experiencia o situación del pasado que evidentemente representa lo ausente. Todo ejercicio de la memoria es subjetivo, cuyo sentido y significado puede ser cambiante y a su vez se puede confrontar con otras formas de ejercer la memoria. En palabras de Elizabeth Jelin (2010), es importante:

Primero, entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, “historizar” las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas (p. 3).

Las memorias son complejas por su vínculo con la imaginación, con lo subjetivo, con el olvido, el silencio, el trauma; por sus oscilaciones entre lo individual y lo colectivo, entre el pasado y presente, entre ficción y realidad, lo oficial y lo marginal; por sus usos y abusos desde las estructuras del poder que instauran e imponen discursos de la memoria, mientras restringen o silencian otras. Empero, existen algunos mecanismos de resistencia para poder confrontar a estas memorias impuestas y así visibilizar otras que han sido relegadas, tales como las manifestaciones artísticas, así como el uso de ciertos medios de comunicación.

En este caso, interesa sobre todo el ejercicio de las memorias a partir del quehacer del cine documental, de cómo se construyen y configuran memorias desde las voces testimoniales de sujetos y agentes que han atravesado situaciones de violencia política, social y cultural, que han encontrado en el cine documental un canal de exposición, manifestación y denuncia de dichas circunstancias. A su vez, interesan las formas narrativas que se construyen a partir de imágenes sonoras y visuales —indiciales, fotográficas, vidoográficas, ilustraciones— para pontenciar dichas memorias en torno a las violencias. Al respecto, Miguel Alfonso Bouhaben, en su obra *Imagomachia / La imagen pensamiento*, propone hablar de la imagen-memoria, la cual implica tanto la conservación de la memoria, como la acción de recordar (2024, p. 120). Asimismo, ésta funciona como un catalizador social para reparar y subsanar procesos de violencia que atraviesan distintos grupos sociales, como “una suerte de psicoanálisis colectivo para salir del trauma justo en el momento en que somos conscientes de él” (Bouhaben, 2024, p. 121).

EL CINE DOCUMENTAL COMO "DETONADOR" DE LAS MEMORIAS

En el mundo de las artes podemos rastrear un sinfín de manifestaciones en torno a las memorias. La creación artística en el cine, en la literatura, en las artes plásticas, en el

teatro, la danza o la música, incorpora y trabaja sobre ese pasado que en muchas ocasiones puede estar cargado de dolor y sufrimiento, por lo que estas expresiones derivan en acciones públicas (Jelin, 2002, p. 2).

Situar el cine documental como un dispositivo a modo de “detonador de la memoria” pudiese resultar en la actualidad una idea poco original o incluso un lugar común. Ya desde los estudios de la imagen fotográfica se han planteado cosas similares, tal como lo dice Alberto del Castillo, cuando habla de la imagen fotográfica como un “disparador de la memoria” (2010, p. 94). Pero capturar un fragmento de la realidad, no resulta en sí en un fragmento de la memoria. Es que para que las memorias cobren vida invariablemente emergen de la enunciación y de la narrativa, en este caso testimonial: verbal y visual.

En el caso de la imagen cinematográfica, a diferencia de la fotográfica, el testimonio no sólo atiende a lo visual, sino a lo verbal; en el cine, a diferencia de la fotografía, se traslapan narrativas visuales y sonoras. El poder de la palabra testimonial otorga un valor significativo a la evocación y construcción de las memorias. El cine contiene una suerte de “ontología inquietante”, tal como la nombra Thomas Elsaesser (2020) al describirla como “simulacros de la vida en sus puntos más animados, las imágenes en movimiento siempre documentan lo que aún no está muerto, pero tampoco vivo” (p. 25).

Otros estudiosos sobre el tema han llamado al cine documental como un artefacto de la memoria, que representa un conjunto de “puentes que trazan los vínculos entre las diferentes generaciones y permiten reconocer y entender diversos procesos históricos [...], como un excelente vehículo de registro y articulación de la memoria colectiva” (Díaz y Ovalle, 2014, p. 282). Pero, sobre todo, puede funcionar como un medio que pone en tensión las memorias dominantes o hegemónicas que se han constituido desde la Historia oficial, al reconstruir aquellas memorias subalternas que han sido silenciadas o invisibilizadas (Díaz y Ovalle, 2014, pp. 282-283).

Otra cualidad del cine documental como detonador de las memorias tiene que ver con las formas y las herramientas de narrarlas. La palabra oral y escrita son elementos que se han privilegiado en los testimonios que conforman las memorias, pero el cine documental nos ofrece imágenes visuales y sonoras que también narran, además de las voces testimoniales. Las imágenes visuales a su vez permiten potenciar las emociones, las afecciones y las gesticulaciones que están ancladas en lo corporal (Díaz y Ovalle, 2014, p. 284). O bien, las imágenes también permiten reconstruir las memorias e imaginarlas desde otras expresiones, como el cine animado, lo cual no resta necesariamente realismo, veracidad y autenticidad al documental, esto al considerar lo que ya Bill Nichols (2013) ha señalado, que los documentales son “tareas creativas” (p. 26).

El registro de imágenes cinematográficas en primera instancia es eso, un registro o reconstrucción de alguna realidad —ficcionalada o no—, esto quiere decir que no se trata de un conjunto de memorias de facto, sino que más bien nos acompañan y nos sirven de alicientes para explorar las memorias¹. En este sentido, las imágenes mentales que evocamos desde el ejercicio de rememoración se ven normalmente acompañadas, complementadas, accionadas o incluso transformadas a partir del contacto con estas imágenes audiovisuales. A su vez, cada registro tiene su complejidad, pues mientras la fotografía captura un momento y lo congela en el tiempo, la cinematografía implica imágenes en movimiento, registro y reconstrucción de las narrativas. De tal modo, que las narrativas se entrecruzan entre voces, escritos, imágenes fotográficas, videográficas, cinematográficas, etc.

Las imágenes documentales, señala Bill Nichols, “captan habitualmente a gente y sucesos que pertenecen al mundo que compartimos más que presentar personajes y acciones inventadas para contar una historia que se refiera de modo

oblicuo o alegórico a nuestro mundo” (2013, p. 28). A su vez, la yuxtaposición de esta serie de imágenes visuales y sonoras, así como de las voces testimoniales derivan en un ejercicio de montaje que da cuenta de las posibilidades narrativas y estéticas del cine documental. En este sentido, el montaje trasciende el acto del mero registro audiovisual de las memorias para dar pie al acto de la reconstrucción de las memorias en un sentido descriptivo y narrativo, pero también expresivo y poético.

Cabe señalar que, en este caso, interesa recuperar las formas de construir las memorias a partir de las voces de ciertos sujetos que han experimentado violencias, mas no de los sujetos que sean expertos en dicha materia. Convencionalmente, la voz del testigo se asoma a partir de la entrevista y su testimonio, por lo que, a partir de éste y el uso de ciertas imágenes fotográficas, videográficas, así como fuentes hemerográficas o de archivo de algún modo se legitima una verdad que quiere ser enunciada desde el documental —entendiendo esta verdad como un ejercicio subjetivo de la memoria (Lior Zylberman, 2012)

A su vez, las fuentes testimoniales se pueden acompañar de otras herramientas y expresiones, como las de la animación. Esto puede suceder por distintas razones, ya sea por la insuficiencia de imágenes de archivo, por la dimensión de la experiencia testimonial en términos emocionales o psicológicos (Fenoll, 2018, p. 47). Además también se evita poner en riesgo la identidad de los involucrados en el documental, o bien, si no se puede tener acceso a ellos de manera directa. En este caso, las obras documentales a abordar, tienen estrecha relación con cuestiones de violencias físicas y estructurales que atraviesan los cuerpos y la dignidad, particularmente de mujeres.

MEMORIAS Y VIOLENCIAS DEL PRESENTE

Representar las violencias es un ejercicio complejo y polémico, ya sean físicas, simbólicas o estructurales (Žižek, 2009).

¹A partir de este momento, me referiré prioritariamente a “memorias” prioritariamente, con la intención de dar un peso más complejo y diverso a las formas cuantiosas y cambiantes de construir la memoria.

Sin embargo, es necesario abordar dichas temáticas para enfatizar problemáticas sociales que urgen ser visibilizadas y con miras a ser transformadas o enmendadas. En este caso, se plantea que las narrativas audiovisuales, particularmente las cinematográficas, son una vía idónea para emprender dicha tarea, por ser un medio masivo de comunicación de gran impacto y de fácil acceso (IMCINE, 2022), además de las virtudes que tiene el lenguaje cinematográfico para imaginar, codificar y representar, en este caso, las violencias.

No obstante, la representación de violencias resulta un tema sensible y controversial, pues las formas de representar pueden caer en la sobre explotación o espectacularización, de un abuso de la imagen gráfica que no todos los estómagos están preparados para ello, sobre todo para realidades que se acercan demasiado a nuestro entorno social. Pero entonces, ¿cómo hablar y dar lugar a estas violencias, considerando que es necesario en un sentido ético y político dar cuenta de ello, de tal modo que no resulte en violencia gratuita? ¿cómo construir las narrativas sobre un conjunto de memorias que merecen ser registradas, evocadas y reconstruidas para dar cuenta de un fenómeno social tan punzante?

En este entendido, queda claro que cuando hablamos de memorias, no hablamos de registros resguardados o capturados en la imagen, sino de las historias entramadas en los marcos de estas imágenes. Por un lado, las voces emanadas de los testimonios que se insertan en la trama del cine documental, por otro lado, las imágenes que entretejen el soporte o la red de una narrativa que se compagina con la testimonial. Es decir, que el cine documental no es memoria o un conjunto de memorias en sí, sino que funciona como un contenedor, constructor, organizador y detonador de las mismas, que a su vez se significan en función de las formas de narrarlas, imaginarlas y representarlas.

Para este ejercicio, se retoman dos cortometrajes documentales: ***Amor, nuestra prisión*** (Carolina Corral², 2019) y

²Su formación académica se da en el marco de la antropología visual y cuenta con un doctorado en antropología social con medios visuales en la

Llueve (Carolina Corral y Magali Rocha Donnadieu³, 2021), los cuales recuperan las voces, desde diferentes lugares de mujeres que han sido violentadas de diversas formas. Con ello, se propone que el ejercicio de la memoria es crucial para dar cuenta de estas violencias, de formas singulares y poéticamente interesantes al utilizar recursos sonoros y visuales poco convencionales, que se alejan del cine documental testimonial tradicional, como la entrevista (cabezas parlantes)⁴ y recuperan o construyen fuentes documentales distintas para detonar el ejercicio de la memoria. En ambas obras las representaciones de las violencias cobran una dimensión distinta, evocándolas desde imágenes gráficas distintas, que se alejan de la imagen indicial⁵ para proponer formas más creativas de representación y enunciación, tales como la animación y la ilustración.

AMOR, NUESTRA PRISIÓN. MEMORIAS DE UN ENCIERRO COMPARTIDO

Este cortometraje relata un conjunto de historias entretejidas a partir de voces femeninas, de mujeres que se encuentran privadas de su libertad en la cárcel femenil de Atlocho-loaya, en el estado de Morelos, México. En este corto, lo que prima son las narraciones de las presas que van sobre sus experiencias en torno al amor, de cómo se vinculan con hombres que se encuentran también privados de su libertad. Asimismo, comparten sobre cómo son estos procesos buro-

Universidad de Manchester (Reino Unido). Se ha dedicado a la realización de documental de forma independiente documentando la lucha de mujeres mexicanas en varios ámbitos.

³Egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica, estudió literatura en París en donde se dedicó a la promoción del cine latinoamericano. Ha producido varios cortometrajes que han participado y han sido premiados en festivales internacionales con su casa productora AMATE FILMS.

⁴Esta expresión hace alusión a los programas televisivos en donde sólo se habla y por lo mismo sólo aparecen en cuadro las cabezas —y a veces parte de sus cuerpos— de los que participan (Nichols, 2013, p. 90).

⁵Con este término se hace referencia a la forma de reproducción más “real” y “fiel” de un objeto o situación en una imagen, como lo propusieron en su momento André Bazin o Roland Barthes.

cráticos por los que tienen que atravesar para poder tener contacto con alguno de ellos. Sobre este tema, destaca el hecho de que tengan que convivir al menos tres meses para obtener un permiso y así poder intimar. Pasan por varios filtros en donde si no les parece o convence al personal, no las dejan pasar, desde el tipo de ropa o zapatos que usan, hasta el peinado. O bien, les exigen constancia y solidez en la relación, por lo que el trámite del matrimonio representa una carta a su favor.

Sin embargo, estos vínculos afectivos y sexuales derivan en violencias físicas, verbales y emocionales, pero muchas de ellas no lo externan pues esto podría implicar que ya no puedan volver a verlo, o bien, tener otra pareja, pues esto es una señal de inestabilidad emocional para las autoridades. De esta forma, a través de sus testimonios orales, así como de los escritos, de sus cartas compartidas, se narran estas historias de vida, de mujeres reclusas y vulnerables ante las carencias de afectos físicos y emocionales. Aquí, el registro de la palabra escrita a través de las cartas funciona como un primer detonador de estas narrativas orales y a su vez significar un conjunto de experiencias compartidas y rememoradas por dichas mujeres.

Destaco algunas de las frases que podemos escuchar en el relato, con un tono poético, tales como: “nos gusta sentirnos amadas, tal vez como no nos amaron afuera”; “aquí todas estamos vulnerables a una palabra de afecto, de cariño”; “en sus primeras líneas te dicen que te quieren mucho, a la mitad de su carta, ya te ama”; “lejos de sentirte presa, te sentías libre”; “no quiero un hombre para casarme, solo alguien que adormezca mi autoestima devastada”; “aprender amar aquí es una absoluta libertad”; “no tuve una cita con el amor, simplemente, le hice un paro a la soledad”.

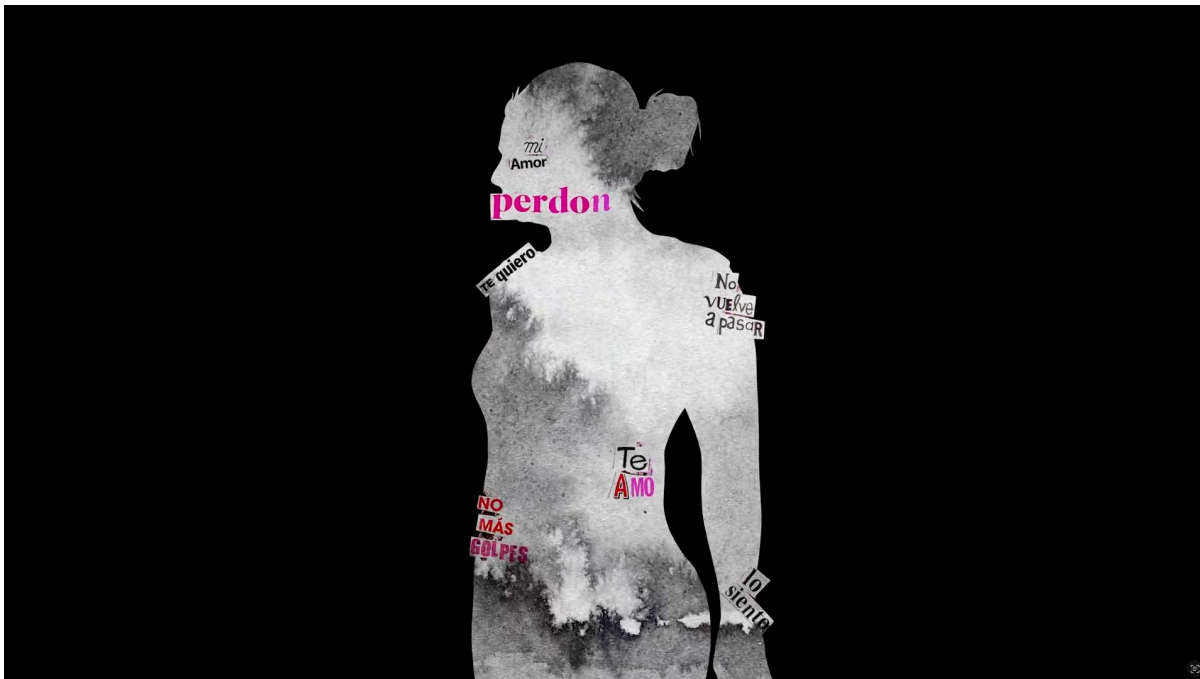
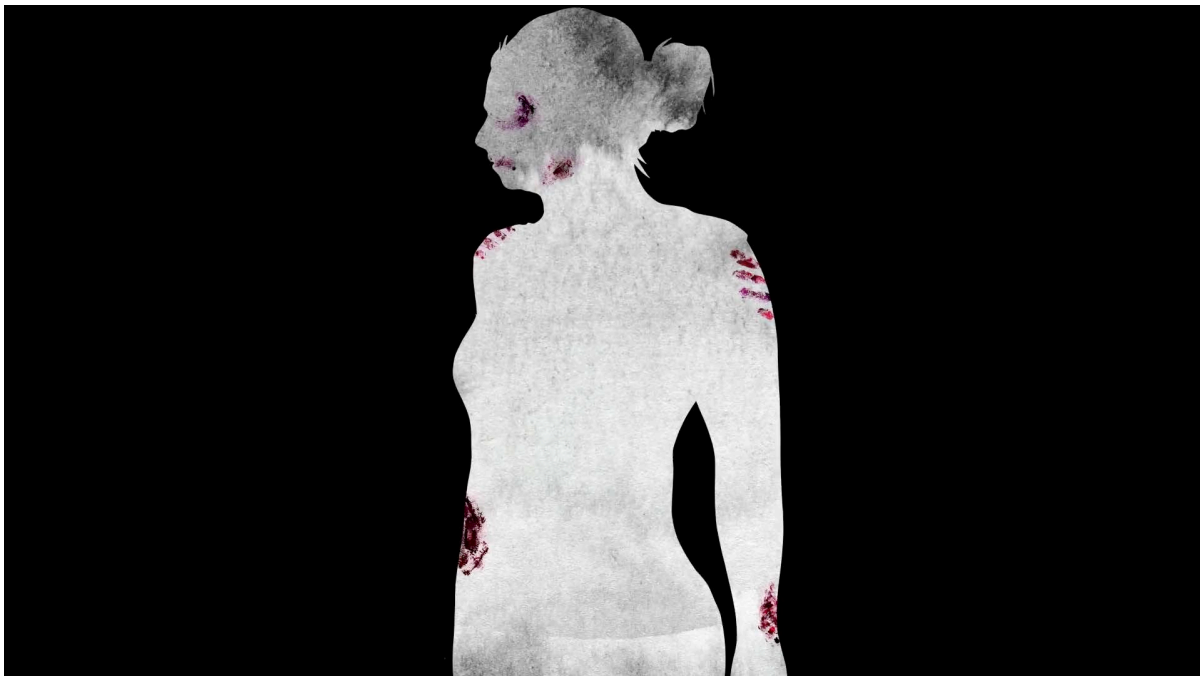
Muchas de las frases enunciadas son extraídas de algunos ejercicios de creación literaria que llevaron a cabo algunas de las reclusas, bajo la iniciativa de la Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra, un grupo de mujeres que emprendieron talleres de escritura creativa al interior de la cárcel. De esta

iniciativa, han derivado varias publicaciones en donde participan las internas, en procesos que van desde la escritura, hasta la encuadernación artesanal (Hermanas en la Sombra, 2024).

Pero lo poético no sólo está en las expresiones declaradas, sino en la conformación de imágenes que apelan a la desolación y a las añoranzas que seguramente se experimentan en la cárcel. Este tono afectivo de una realidad compartida por varias mujeres, apunta a lo que Nichols también confiere al documental de animación, en donde se pueden situar fuertes cualidades poéticas a través de la evocación (2013, p. 189).

El trabajo de Carolina Corral está entrelazado no sólo con otras referencias intertextuales en un sentido poético, sino también con un trabajo en colectivo de largo aliento cuyo compromiso político converge en construir espacios y herramientas de visibilización de las historias de muchas de estas mujeres que han atravesado muchos tipos de violencia, así como cobrar agencia y cierta autonomía desde su trabajo creativo.

Al respecto, la directora comenta que estuvo trabajando alrededor de un año en la cárcel —como parte de su tesis doctoral— haciendo entrevistas, dando clases de danza y así fue entablando una relación de confianza con las internas (Fractal, 2023). Entre las charlas informales se dio cuenta de que el asunto del amor y lo romántico no era un tema deleznable. Corral comenta que también se inspiró en un artículo estadounidense sobre el intercambio de las cartas en las cárceles entre las esposas de los presos que le despertaban un potencial imaginativo, lleno de deseo y esperanzas. A su vez, una amiga suya impartió talleres de teatro, donde ponían en práctica ejercicios de improvisación sobre situaciones románticas. En este sentido, podemos situar distintas formas de detonar las memorias, al poner en contacto otras intervenciones y manifestaciones artísticas, tales como la literatura y la danza, las cuales enriquecen las capas narrativas de las memorias construidas en el cine documental.



Amor, nuestra prisión
(Carolina Corral, 2019).



Amor, nuestra prisión
(Carolina Corral, 2019).

NARRATIVAS ETNOGRÁFICAS Y MEMORIAS DEL PRESENTE

Todo este trabajo detrás no es fortuito, pues el bagaje epistémico y metodológico de la realizadora, como antropóloga visual que es, le ha dado las pautas para poder conducir la narrativa de manera integral. Por un lado, para la realizadora era importante utilizar las voces reales de las internas, esto con la intención, en palabras de Corral, de “recuperar sus texturas y tonos, las pausas, el ritmo, la entonación” (Fractal, 2023). De este modo, la voz en *off* que escuchamos de inicio a final es apropiada y agenciada por la experiencia de ellas mismas. Por tanto, estas memorias evocadas desde una historia del presente, nos hablan de las violencias físicas, simbólicas, emocionales y estructurales, de sus deseos, miedos y frustraciones que viven en el día a día mujeres que, de antemano, han sido violentadas al privarlas de su libertad (esto sin tomar en cuenta si, en efecto, son culpables o no).

En este caso, la potencialidad de la voz en *off* radica en el lugar privilegiado de la voz testimonial en primera persona, pues ésta les da legitimidad y autoridad a los significados deducidos de las imágenes (Plantinga, 2013, pp. 208-209). En

este caso, el poder de la voz no radica en enunciar de manera objetiva un conjunto de datos o informaciones verídicas o certeras, sino de evocar y reconstruir las memorias desde las afecciones y son las experiencias subjetivadas la que da mayor legitimidad.

Al respecto, Plantinga (2013) hace la aclaración que construir una narrativa creativa o poética —en este caso, desde la animación— no excluye que la misma pueda apelar a la observación, a la exploración o a la enseñanza (p. 224). En el caso de este tipo de obra documental, somos testigos de un ejercicio que, por un lado, plantea de manera analítica y provocadora problemáticas sociales vinculadas a las violencias, al mismo tiempo que recrea una puesta en escena que prioriza lo formal y lo estético. Para Plantinga (2013), el discurso en el documental poético va más allá de la recreación de imágenes evocativas y sensuales, sino que propone un tema de acuerdo a ciertas convenciones de armonía y unidad (p. 225).

Si bien la directora no es la autora de este ejercicio técnico-artístico, estuvo involucrada en la propuesta estética, en colaboración con el taller de animación Animatitlan, a cargo de Luis Felipe Hernández Alanís. Pero, ¿por qué acudir a la animación? Carolina señala que para ella es importante que



¿Y si eres mujer?
(Guadalupe Sánchez Sosa, 1976).

su trabajo de investigación antropológica logre condensarse como un arte en su máxima expresión. Menciona que la animación ayuda a entrar a mundos a los que no se puede acceder de forma tan sencilla, pues, por ejemplo, la cámara solo podía introducirla en el salón de clases y sólo pudo hacer las entrevistas con la grabadora de su cámara, ya que en otros espacios estaba prohibido filmar (Fractal, 2023). Esto reafirma lo que Vicente Fenoll (2018) ha señalado sobre el uso de la animación, cuando se presentan dificultades para poder acceder a imágenes de archivos, o bien, a los sujetos que intervienen de algún modo en el documental (p. 47). De este modo, la animación permite expandir y trastocar los límites de la representación de una realidad social, que en este caso se sustenta por las voces testimoniales femeninas, potenciadas a través de la invención y la imaginación, jugando con un discurso ético y estético relevante social y políticamente. Este ejercicio de montaje, de carácter poético, de acuerdo con Bill Nichols (2013), “sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y la impresión de una locación específica en tiempo y lugar, resultante de tal edición” (p. 187).

Este horizonte me lleva a un viaje en retrospectiva y traer a colación la obra de realizadoras mexicanas de hace algunas décadas, cuyos intereses políticos y sociales se ven plasmados a través de su arte, como el caso de Guadalupe Sánchez Sosa, pionera en el cine de animación y miembro perteneciente al Colectivo Cine Mujer, conformado por un grupo de cineastas activistas empapadas de los feminismos.

A través de la técnica del *cut-out*,⁶ del *collage* y de la rotoscopia⁷, en **¿Y si eres mujer?** (1976), uno de sus cortometrajes más significativos, Sánchez Sosa logra desmontar las formas convencionales de hacer animación —como el *cartoon*—, así como el posicionamiento político del cuerpo femenino ante las distintas violencias sociales. A través del montaje animado cuestiona las aspiraciones hegemónicas asociadas a los cuerpos y al deseo de las mujeres: la reproducción, la maternidad, el matrimonio y una fuerte inclinación a aceptar los ideales de belleza occidentales, así como del amor romántico. En este cortometraje los cuerpos no son reales —en un sentido indicial—, pero la intervención del collage y del cut-out plantean un posicionamiento ético y político sobre las formas de representación de los mismos (Lagunas y Murillo, 2024, p. 81). Algunas de estas violencias socioculturales y sexoafectivas no son ajenas a las que se plantean en ***Amor, nuestra prisión***.

En el caso de Carolina Corral, puede resultar incluso sintomático que haya optado por este tipo de técnica y narrativa, pues esta composición estética cobra una dimensión provocadora en un sentido ético y político. Al respecto, Corral

⁶El *cut-out* es una variante de la técnica de animación *stop motion* (animación cuadro a cuadro) que se realiza tomando fotos de recortes —es decir, figuras planas de papel, cartulina, tela, etc.— y aplicando pequeños cambios entre una y otra.

⁷La rotoscopia consiste en calcar una serie de cuadros o *frames*, basándonos en ilustraciones o dibujos sacados y copiados de un vídeo ya grabado con anterioridad que sirve de base para dar movimiento y continuidad.

enfatisa que prefiere un ejercicio de animación más artesanal, en donde se incorporan técnicas como el *cut out* y el *stop motion* (Fractal, 2023), además de que siempre trata de mantener el peso de la historia en sí, sobre la técnica.

Bajo este prisma, podemos situar el cortometraje documental de Corral como un ejercicio de entretejidos narrativos visuales y sonoros que evocan de modos distintos las memorias de estas mujeres. Las imágenes animadas condensan esas afecciones implicadas en sus memorias que no son posibles de observar en sus rostros o en sus cuerpos, debido a las prohibiciones institucionales de la cárcel. De algún modo, la animación permite trazar narrativas fuera de los marcos convencionales del género documental testimonial, mostrando una libertad creativa que bien puede servir como la metáfora de un acto liberador de los cuerpos aprisionados, enmarcados en el encierro, así como en la cámara. El cortometraje finaliza con una frase irónicamente reveladora: “Aprender a amar aquí es una absoluta libertad”. En este sentido, la animación que denota la ausencia de sus cuerpos y sus rostros, les otorga una libertad de hacerse presentes desde enunciaciones distintas: la palabra y la imagen animada.

LLUEVE. MEMORIAS DE LOS CUERPOS AUSENTES

Llueve es un cortometraje del 2021, una suerte de preámbulo de lo que será *Volverte a ver*, largometraje documental del 2023, en donde Carolina Corral y Magali Rocha Donnadieu abordan el tema de madres que tienen familiares desaparecidos y de los vericuetos por los que han atravesado para exigir justicia ante las autoridades. En este corto documental, María Hernández, madre de Oliver Wenceslao Navarrete Hernández, inicia la búsqueda de su hijo una vez que le han hecho saber que está secuestrado y que posiblemente esté muerto.

Cuando logra recuperar el cuerpo de su hijo, cae en cuenta de que, así como ella, muchas madres más están buscando el cuerpo de sus hijos, que seguramente podrían hallar entre las

pilas que vio en las fosas comunes. Y es cuando decide tomar las riendas de esta problemática compartida, de una colectividad de mujeres que han atravesado estas violencias. Busca las formas de exigir justicia para ella y las demás familias. En el corto podemos ver la incorporación de material *found footage* o de pietaje (material audiovisual de archivo), en las que aparecen las autoridades correspondientes extrayendo varios cuerpos de las fosas comunes, en Tetelcingo, Morelos. La yuxtaposición de imágenes de distinta naturaleza le da un carácter armonioso, al mismo tiempo que contratante, a la representación realista de una situación de extrema violencia.

La incorporación de este tipo de materiales de archivo sostiene lo que señala Bouhaben al proponer la imagen-memoria y su pertinencia ética al incorporarla en los documentales, como “una imagen de un horror real acaecido en el pasado (imagen-cine) que se correlaciona con una forma de pensar las huellas de una herida que no hay que no olvidar (imagen-pensamiento)” (Bouhaben, 2024, p. 120). Pero esta secuencia se convierte en una secuencia excepcional, ya que es la única de esta naturaleza que forma parte de la narrativa, todo lo demás es animación. De tal forma que se convierte en un punto de inflexión, como a modo de recordatorio de que todo lo que vemos tiene un anclaje con la realidad del mundo material.

Por otra parte, la lluvia funciona como metáfora narrativa de la trama, como un elemento con carga simbólica y emocional para María, pues ella da cuenta en su testimonio que su hijo se manifiesta a través de la lluvia para darle pistas de cómo y dónde encontrarlo, y no sólo a él, sino a cientos de cuerpos más que han sido ocultados en fosas comunes. El ejercicio de animación se presta para enaltecer este elemento poético de la lluvia, por otro lado, funciona para suavizar una historia tan dura y dolorosa.

La ilustración y el diseño de arte es de María Conejo. Hay cierta sinergia y similitud en el discurso artístico de la cineasta y la ilustradora, pues en palabras de esta última: “En mi caso, el tema del cuerpo, el género, ser mujer y la representación

Llueve (Carolina Corral y Magali Rocha, 2021).



femenina son aspectos fundamentales en mi arte... Con mis dibujos quiero comunicar que podemos liberarnos, podemos ser dueños de nuestras propias narraciones, de nuestros propios cuerpos y seguir nuestras pasiones” (Marie Claire, 2021). El trabajo de exploración para el diseño de arte no fue sencillo, pues en entrevista comparte que recuerda estar encerrada en casa, durante la pandemia, viendo videos y fotos de morgues, del SEMEFO (Servicio Médico Forense), sus refrigeradores, como son los camiones, las personas que mueven los cuerpos y muchos otros detalles” (Corriente Alterna, 2024).

La propuesta estética me lleva a una lectura, quizás un poco arriesgada, al evocar las artes plásticas de principios del siglo XX en México, con una técnica que alude al arte de la xilografía o el grabado. Hay una suerte de reminiscencia de algunos artistas como Guadalupe Posadas, Gabriel Fernández Ledesma o Francisco Díaz de León, los cuales formaron parte de una vanguardia coyuntural de las artes en el marco del nacionalismo posrevolucionario. Esto resulta interesante, dado que el vínculo que se puede apreciar no sólo puede leerse desde la mera composición visual, sino también desde la intertextualidad ética y política, pues estos artistas estaban involucrados en causas políticas y sociales implicando constantemente su obra artística⁸.

⁸Véase su obra en el Museo Colección Blaisten. Disponible en: <https://museocoleccionblaisten.blogspot.com/2011/06/breve-historia-del-grabado-en-mexico.html>

A su vez, esta idea me lleva a pensar en una posible intención de querer subvertir la propuesta estética para ironizar sobre los postulados de un Estado nación que hace muchas décadas dejaron de ser sostenibles. Tal vez su decisión estética apela directamente a una nación sin rumbo en donde las cosas parecen operar a la inversa, con las autoridades tomando decisiones francamente cuestionables y que exigen respuestas inmediatas (Luis Miguel Cruz, 2022). Es posible que también la animación funcione para darle ese toque de ironía que, como sostiene Fenoll, además de cumplir una función mimética o evocativa, también tiene una función estética y política, y la ironía o el sarcasmo también son parte de ella (2018, p. 48).

VOCES PRESENTES, CUERPOS AUSENTES

Es aquí donde podemos situar de manera entrecruzada las violencias estructurales y subjetivas. Las violencias ejercidas desde las instancias gubernamentales, disfrazadas o camufladas bajo el brazo de la ley, se manifiestan a través de su ausencia, de su ineficiencia o de su indiferencia ante las personas desaparecidas, ante los cuerpos no hallados o no identificados. Es aquí donde podemos situar las violencias subjetivas de manera clara, en los cuerpos.

Al respecto, Judith Butler en su obra *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009) replantea los modos de pensar el cuerpo

como elemento sustancial para hablar de los sujetos y las asimetrías que se dejan ver en el marco de las guerras y de las violencias políticas, sobre todo en un sentido ontológico. Es decir, que los cuerpos, más allá de su materialidad o fisicidad, se convierten en contenedores y vehículos comunicadores sobre las relaciones de poder en sus diferentes manifestaciones (Butler, 2009, pp. 15-16).

Por su parte, Rita Segato (2016) sostiene que los cuerpos no sólo son contenedores de violencia, sino vehículos para establecer relaciones de poder, en un sentido político, económico y sexual que, en el contexto de la guerra, se ofrecen como mercancías que se intercambian en función de su rentabilidad onerosa, así como recursos geopolíticos que representan control de territorios.

En el marco de este análisis en torno a ambos cortometrajes, pensar los cuerpos desde las ausencias en un sentido material (corpóreo) y metafórico (el sin sentido de la vida del cuerpo), nos sitúa ante nuevos planteamientos sobre las formas de representar las violencias, la muerte, así como las representaciones de las corporalidades a partir de su materialidad y de su abstracción, del cuerpo que cobra otro significado cuando ya no está, y que a su vez, cobra distintas dimensiones cuando es un cuerpo desaparecido. Estas reflexiones no excluyen los cuerpos de ***Amor, nuestra prisión***, pues además de no ver los cuerpos de las presas, la violencia institucional de las prisiones enmarca los cuerpos encerrados y carentes de amor y afectos.

En este entendido, la noción de cuerpo ofrece pautas para entender las relaciones de poder y las diversas formas de violencia, pero también en un sentido cinematográfico, pues los cuerpos son enunciados y representados de tal modo que pueden significar y/o simbolizar situaciones o elementos determinados de manera provocadora hacia el espectador. En este caso, la ausencia de los cuerpos desaparecidos configura ese poder de la representación cinematográfica, así como de la imaginación y de la inventiva, en donde apuestas como la estética de la animación cobra un sentido poético y

político indisociable. Así pues, la premisa del cine documental como detonador de la memoria, desde la animación, cobra una dimensión que va más allá de la enunciación o evocación gráfica o indicial, pues apela también a la imaginación y a la creatividad en un sentido ético y estético.

MEMORIAS, NARRATIVAS Y VIOLENCIAS MUTANTES

El cine documental nos permite representar, recrear y reconstruir las memorias de individuos y colectividades, cuyo ejercicio es relevante para marcar un precedente y legitimar el derecho a la justicia ante las múltiples violencias que experimentan las familias, particularmente las mujeres.

El cine documental a su vez permite, por un lado, recuperar las voces de estos sujetos históricos y que estos mismos se agencien de su voz. En estas narrativas en primera persona, encontramos voces en *off* más cercanas a lo que Renov denomina como lo expresivo o que Honess Roe define como lo evocativo, es decir, voces que buscan ya no narrar con autoridad un hecho, sino provocar una respuesta emocional o inducir placer en el espectador a través de medios formales (Renov, 1993), o convocar estados de la mente que difícilmente se logran representar a través de las imágenes en *live-action*. En este sentido, la animación completa la voz como expresión de subjetividad.

A su vez, el cine documental animado, potencializa las narrativas testimoniales recuperadas y les otorga una dimensión poética, ya sea para acentuar algunas vivencias o situaciones de violencia que son difíciles de rastrear (como las relaciones de pareja y el amor romántico), o para evocar de manera más sutil las violencias que pueden ser demasiado crudas y sórdidas para los espectadores. A esto se unen también circunstancias en que el registro de imágenes audiovisuales puede ser limitada por las restricciones o bloqueos que puedan poner las autoridades, o bien, los entrevistados que prefieren mantenerse en el anonimato por su propia seguridad o salvaguarda de su dignidad.



Llueve (Carolina Corral y Magali Rocha, 2021).

Finalmente, resulta revelador el trabajo articulador de la realizadora y el conjunto de creativos que hay a su alrededor para construir una dimensión antropológica y artística que pueden convivir en armonía. La realizadora se ha involucrado desde el activismo, la academia y la realización cinematográfica en las problemáticas que aquejan en su comunidad, sobre todo se empezó a involucrar en el 2011, con el movimiento por la paz. Su obra artística tiene todo un sentido ético y político, y no sólo en las formas de representar las historias desde el cine, sino en las formas de involucrarse en esta industria, pues tanto los recursos obtenidos en su formación académica (doctora en antropología), como los obtenidos a través de instancias vinculadas a las artes (FONCA, IMCINE). De igual modo, para la realizadora, compartir de manera

gratuita su obra en plataformas digitales se revela como un posicionamiento político claro.

Todo esto a su vez, da cuenta de las múltiples formas de entretener las memorias del pasado y del presente, y que el testimonio oral es quizás una de las bases esenciales de la evocación de la memoria, pero las formas de reconstruir las memorias se diversifican a través de las distintas herramientas y estrategias desde el lenguaje audiovisual, en este caso cinematográfico. La animación, como ejercicio creativo que abona a la forma y a la propuesta estética, también ayuda a conformar huellas en donde ha sido difícil reconstruirlas o encontrarlas, sobre un pasado reciente que resulta difícil y doloroso de asimilar y visibilizar. 🧠

Bibliografía

- BOUHABEN, M. A. (2024). *Imagomaquia / La imagen pensamiento*. Buenos Aires: Prometeo editorial.
- BUTLER, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- CANAL 22. Marquesina (23 de mayo de 2023). *Carolina Corral*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=S_h9U2Y_pvE
- CONVERSATORIO CON CAROLINA CORRAL. Animar para no olvidar (24 de abril de 2023). Recuperado de: <https://www.facebook.com/100084939095341/videos/1256940638557593>
- CRUZ, L. M. (29 de julio de 2022). Crítica: **Llueve**. *Un poderoso corto documental animado que exige respuestas ante la crisis de desaparecidos en México*. Radix (blog en línea). Recuperado de: <https://radixanimacion.com/criticas/critica-llueve/>
- DEL CASTILLO Troncoso, A. (2010). La memoria histórica y los usos de la imagen. *História Oral*, 13(1), 87-101.
- DÍAZ TOVAR, A. y Ovalle L. (2014). El cine documental. Materia y sustento de las memorias subalternas. *Anuario ININCO. Investigaciones de la Comunicación*, 26(1), 270-311.
- EL SOL DE CUERNAVACA. (2021, 1 de abril). Carolina Corral, la cineasta que cuenta historias con protagonistas reales. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=oJiYFT_bz6s
- ELSAESSER, T. (2020). Atrapado en el ámbar: las nuevas materialidades de la memoria. En J. Campo (et. al.), *El cine documental. Una encrucijada estética y política. Inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual* (pp. 25-41). Buenos Aires: Prometeo editorial.
- FENOLL, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.info*, (43), 45-56. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1381>
- HERMANAS EN LA SOMBRA, Colectiva Editorial [Sitio web]. Recuperado de: <https://hermanasenlasombra.org/>
- HONESS, R. (2013). *Animated Documentary*. New York: Palgrave Macmillan.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- LAGUNAS Cerda, S. y Murillo Tenorio, I. (2023). Usos y tendencias de la animación documental en el siglo XX en América Latina. En O. Carrero y A. Parras (Eds.), *Visiones contemporáneas: Narrativas, escenarios y ficciones* (pp. 336-349). Madrid: Editorial Fragua.
- LAGUNAS Cerda, S. y Murillo Tenorio, I. M. (2024). Animated erotica: An analysis of the films and archive of Guadalupe Sánchez Sosa. *Animation Practice, Process & Production*, (13), 77-95. https://doi.org/10.1386/ap3_00054_1

- MARIE CLAIRE (editorial). (9 octubre 2021). “María Conejo, la artista que le habla a la feminidad” [en línea]. Recuperado de: <https://marieclaire.com.mx/maria-conejo-la-artista-que-le-habla-a-la-feminidad/>
- MUSEO COLECCIÓN BLAISTEN. Recuperado de: <https://museocoleccionblaisten.blogspot.com/2011/06/breve-historia-del-grabado-en-mexico.html>
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PLANTINGA, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- POLLAK, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- RENOV, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- RICOEUR, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SANTES Simbrón, L. (29 marzo 2024). “La hora de maría conejo: ir por sueños grandes. Entrevista a María Conejo Marie Claire. Fuente: Corriente Alterna. Recuperado de: <https://coordinaciongenero.unam.mx/2024/04/la-hora-de-maria-conejo-ir-por-suenos-grandes/>
- SEGATO, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.
- TODOROV, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TRAVERSO, E. (2007). Historia y Memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (Comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Buenos Aires: Paidós.
- ŽIŽEK, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones*. Barcelona: Paidós.
- ZYLBERMAN, L. (2012). La imaginación como prótesis de memoria. Observaciones en torno al cine documental latinoamericano. *Revista Cine documental*, (5). https://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_01.html

Filmografía

- CORRAL, C. (Directora). (2016). *Amor, nuestra prisión*. México: La Sandía Digital. <https://vimeo.com/217348638>
- CORRAL, C. y Rocha Donnadieu, M. (Directoras). (2021). *Llueve*. México: Amate Films; IMCINE. <https://vimeo.com/673306487>
- CORRAL, C. (Directora). (2023). *Volverte a ver*. México: Amate Films.
- SÁNCHEZ Sosa, G. (Directora). (1976). *¿Y si eres mujer?* México: Zafrac A.C.; ENAP.

ILSE MAYTÉ MURILLO TENORIO. Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Querétaro en la Facultad de Filosofía, miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad (UAQ). Participación en congresos, seminarios y coloquios nacionales e internacionales, así como en publicaciones con trabajos que versan sobre el diálogo entre el quehacer histórico y cinematográfico, en relación a temas como el género, las violencias, las memorias y los archivos. Última publicación: Entre lo visible y lo invisible. Fronteras representacionales de la violencia en el cine documental mexicano contemporáneo. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (22), 95-119.