

# VENDEDORAS AMBULANTES Y COSTURERAS: CREADORAS PARA LA HISTORIOGRAFÍA FEMINISTA DEL CINE MEXICANO

*Street vendors and seamstresses: creators for  
the feminist historiography of Mexican cinema*

---

Enrique Moreno Ceballos<sup>1</sup>

## RESUMEN

El vuelco del arte hacia la protesta y el activismo, tiene un importante pilar en el cine, especialmente en el que fue realizado por mujeres, en la segunda mitad del siglo XX, como un levantamiento contra la marginación y la opresión que el ámbito filmico había impuesto a sus cintas. El artículo presente hace una revisión de las películas *No les pedimos un viaje a la luna* y *Vendedores ambulantes* como protesta y reclamo a la violencia vivida en América Latina.

**Palabras clave:** cine, feminismo, marginación.

## ABSTRACT

The overturning of art towards protest and activism, has an important pillar in cinema, especially in which it was made by women, in the second half of the twentieth century, as an uprising against the marginalization and oppression that the filmic environment had imposed on their films. This article reviews the films *We Don't Ask for a Trip to the Moon* and *Street Vendors* as a protest and claim to the violence experienced in Latin America.

**Keywords:** Cinema, Feminism, Marginalization.

## INTRODUCCIÓN

Durante la segunda mitad del siglo xx, en América Latina, las prácticas artísticas se vincularon de forma inminente con la protesta y el activismo popular. Los innumerables actos de violencia derivados del imperialismo estadounidense, las contiendas entre grupos de la derecha e izquierda políticas y las dictaduras, terminaron trastocando la identidad de las comunidades marginadas por el Estado y la jerarquización de los saberes en el arte, que para

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. ORCID iD 0000-0001-6559-3896, enriqueceballos89@gmail.com

entonces se bifurcaba entre una educación clásica y una popular, abierta a todos los estratos sociales carentes de justicia

El cine, por su parte, se incorporó a esta transformación toda vez que comunidades indígenas, obreros, lecheros, vendedores ambulantes y otros colectivos se integraron a la producción y aprendizaje filmico desde sus distintos ámbitos en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Esto a su vez bajo la influencia de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, en Bolivia; los filmes de Marta Rodríguez y Jorge Silva, en Colombia; la Cooperativa de Cine Marginal, el colectivo Contrainformación y el de Cine Mujer, en México; entre otras manifestaciones que reunieron movimientos estudiantiles con aquellos de fuerza laboral.

Son numerosos los trabajos historiográficos que proveen un análisis en torno a estos contextos, así como historias comparativas y estudios de caso<sup>2</sup>. Sin embargo, desde los años ochenta en México, esfuerzos como los de Julia Tuñón, Aurelio de los Reyes, Marcela Fernández Violante, Patricia Torres San Martín, Ángel Miquel, Mágina Millán, Elissa J. Rashkin, David Wood, Kenya Márquez, y, recientemente, Andrea Giunta, María del Carmen de Lara Rangel e Israel Rodríguez, señalan directa o indirectamente la ausencia de un relato cohesivo, unitario y constante que considere en particular el papel de las mujeres como creadoras cinematográficas, imprescindibles para historiar aquellas filmografías de militancia política y de otros momentos del cine mexicano.

El cine hecho por mujeres ha existido desde los orígenes del dispositivo filmico, pero también ha sido disminuido, invisibilizado y negado en las distintas temporalidades de la cinematografía por las culturas patriarcales correspondientes (Torres, 2018). Esta anulación fue denunciada en México por los feminismos de la segunda ola a un nivel cultural masivo y sustentada posteriormente por las reflexiones de Mágina Millán (1999), al señalar que las teorías feministas brindaron comprensión del aparato cinematográfico como una tecnología de género, iluminando las complejas relaciones culturales y sociopolíticas que se configuran dentro y alrededor de la práctica filmica.

Asimismo, para la historiadora Vicki Callahan (2010), el articular una historiografía feminista del cine permite señalar explícitamente qué o quién tiene importancia en la historia de la cinematografía mundial, y, en este sentido, cuestionarnos ¿qué o quién puede llamarse realizador o realizadora de cine? ¿hasta qué punto son válidas las jerarquías de producción cinematográfica copiadas del sistema de división del trabajo capitalista del siglo xx, al frente de las complejidades colectivas que activan la cámara en búsqueda de justicia política? ¿qué implica ser mujer de escasos recursos y trabajadora del capitalismo dependiente, cuando se configura la práctica cinematográfica al calor de la violencia política?

A continuación, se estudiarán dos filmes mexicanos que responden a los anteriores cuestionamientos desde la identidad de sus comunidades participantes y activismos políticos combatientes de la violencia estatal y del sector privado. Así, se configura la cinta *Vendedores ambulantes* (1973), cocreada en el Estado de Puebla por Arturo Garmendia, Guillermo Díaz Palafox, Enrique Monge, así como por Olga Corona y el grupo de teatro integrado por comerciantes de la calle. De igual forma, se articula *No les pedimos un viaje a la*

<sup>2</sup> Véase en Mariano Mestman, John King, Susana Velleggia, Isaac León Frías, Álvaro Vázquez Mantecón, David Wood, Israel Rodríguez, Ana Daniela Nahmad y Javier Ramírez.

*luna* realizada por María del Carmen de Lara como parte del colectivo Cine Mujer en la Ciudad de México, entre 1985 y 1986.

*Vendedores ambulantes* (1973) presenta una denuncia de la persecución, acoso y asesinato perpetrados por el Gobierno Municipal de Puebla en contra de los comerciantes de la calle el 28 de octubre de 1973 (Corona, 2017), mientras que *No les pedimos un viaje a la luna* es un reclamo, y, a la vez, una declaración de principios por parte de las costureras sobrevivientes de los sismos de septiembre de 1985, en la Ciudad de México, quienes resultaron víctimas del desastre natural, y, también, de la agresiva indiferencia de los propietarios de las maquiladoras y de la propia Secretaría del Trabajo a nivel federal (De Lara, 1986).

Ambas películas son también testimonio de las colectividades organizadas en su mayoría por mujeres desde los estratos económicos más golpeados por el capitalismo dependiente. Su voz y presencia frente a la cámara no es la de sujetos pasivos siendo observados, puesto que en ambos casos las trabajadoras y activistas manifiestan inferencia en el rodaje, ya sea improvisando un discurso o dando indicaciones directas a quien se encuentre detrás de la lente. Determinados momentos de soliloquio a cuadro son entonces enlace entre la imagen filmada y realización cinematográfica, lo que convierte a vendedoras ambulantes y costureras en creadoras de cine.

La investigadora Patricia Torres San Martín abrió una oportunidad epistemológica reconociendo a las mujeres en su diversidad como creadoras filmicas al señalar que existe necesidad de "[...] escribir la historia no oficial de las mujeres mexicanas que se atrevieron a transgredir los modelos de feminidad impuestos por un poder patriarcal y ubicar sus trayectorias en una justa dimensión histórico social y en el contexto de una nueva industria cultural" (Torres, 2018, p. 13). En este tenor, incluso si los colectivos de vendedoras ambulantes y costureras no suscribieron explícitamente a los feminismos de la segunda ola, estos forman parte de un cuestionamiento general de las formas de opresión patriarcal, así como de las luchas por la reivindicación política y económica de sus derechos en una clara representación comunitaria de género siguiendo a la estudiosa de los feminismos Gisela Espinosa (Rodríguez, 2019, p. 202).

Resulta pertinente entonces trazar una práctica historiográfica feminista, al recuperar ambas películas y exaltar las posibilidades que tienen para criticar cualquier orden establecido o monolítico en el campo teórico conceptual. Las bases de una historiografía feminista del cine pueden hallarse en los postulados de Karen Cordero e Inda Sáenz, quienes han impulsado una historia del arte feminista desde México, dedicada "[...] principalmente a recuperar voces silenciadas, la presencia de figuras femeninas en la historia del arte, y también a encontrar metodologías que resaltan cómo la experiencia de género afecta a la producción artística" (Cordero y Sáenz, 2007, p. 7).

Es de vital importancia señalar que la historia del arte feminista encuentra sus bases en la historia social del arte "que se vincula con las luchas de reivindicación social de los años sesenta y setenta del siglo xx" y "comparte con ellas la preocupación de cómo una mirada de género se institucionaliza, y cómo -desde el arte- se puede atentar contra esa hegemonía" (Cordero y Sáenz, 2007, p. 7). Por lo tanto, la historiografía feminista del cine representa una oportunidad metodológica y discursiva para plantear cuestionamientos en torno a la ausencia mayoritaria de las mujeres, especialmente las inte-

gradas en la lucha social, para los relatos de la cinematografía mexicana y latinoamericana.

Por ejemplo, Andrea Giunta señala que la noción de cine político se ha redefinido toda vez que "si dentro de la lógica de la militancia política en los años setenta el feminismo debía quedar subsumido dentro de una 'lucha mayor' orientada hacia la transformación de toda la sociedad y no sólo de algunos sectores, siguiendo esa misma lógica, un film feminista no era político o militante" (2019, p. 104). Reconocer bajo este contexto los alcances de las películas *Vendedores ambulantes* y *No les pedimos un viaje a la luna* se convierte en este caso en una práctica epistemológica viva y también en ejercicio de justicia social.

### EL CINE DE LAS VENDEDORAS AMBULANTES (PUEBLA, 1973)

Olga Corona Maldonado se incorporó al comercio de las calles a sus diez años (Corona, 2017). Su madre, Juana Suárez, emigró a Puebla desde San Lucas Tecopilco, Tlaxcala. Ya en calles poblanas, ambas fueron testigos de cómo la venta ambulante se integró mayormente por mujeres, algunas originarias de Tepeaca o San Pablo del Monte, y así también vivieron en carne propia la violencia por parte de las autoridades municipales y los locatarios del sector privado, históricamente enfrentados con las vendedoras ambulantes. A modo de autodefensa, Juana y Olga establecieron un nexo con los estudiantes de la Universidad Autónoma de Puebla, quienes se hermanaron con ellas y otros sectores de la población para brindar asesoría y protección legal, entre otras formas de auxilio (Corona, 2018).

Con 18 años cumplidos, Olga procuró el acompañamiento de la comunidad universitaria, a la vez que ella misma se fue convirtiendo en una de las líderes del colectivo ambulante articulado para hacer frente grupal a los abusos autoritarios del Estado. Incluso siendo señalada por ser una mujer involucrada en el activismo político, Olga llevó a buen puerto numerosos proyectos que impulsaron la venta ambulante hacia el terreno artístico.

Una de estas iniciativas fue la integración de un grupo de teatro, a la usanza de lo que Olga observó en espectáculos teatrales del género musical a lo largo de su juventud<sup>3</sup> y que le brindó una idea para representar con el formato de *sketch* la violencia que las vendedoras ambulantes padecían. Así, la misma Olga junto con sus hermanos, Enrique y Adolfo, así como Paula Javier y Elodia Corona, crearon e interpretaron breves representaciones de levantones, insultos, acoso sexual, corrupción, entre otras vejaciones perpetradas en su contra por los inspectores municipales y agentes del comercio privado.

El grupo de teatro de los vendedores ambulantes generó tal resonancia al punto de extender su denuncia fuera de Puebla y presentarse en foros como la Facultad de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Auditorio "El Queso", hoy Centro Cultural Jaime Torres Bodet del Instituto Politécnico Nacional. En México se les brindó el primer lugar en un

3 En el contexto de la cultura popular de Puebla hacia los años setenta, Olga Corona fue testigo de los espectáculos teatrales y musicales montados en espacios de la Universidad Autónoma de Puebla. Sin experiencia previa, ni formación artística "oficial" más allá de la recibida en la Escuela Popular de Artes, también de la UAP, Olga transformó su apreciación por los escenarios en la iniciativa propia de crear sketches teatrales para la denuncia (Corona, 2018).

concurso de teatro que contó con la participación de estudiantes a nivel preparatoria y universitario (Corona, 2018).

De vuelta en la Ciudad de Puebla, se encontraron con Arturo Garmendia, crítico de cine y realizador cinematográfico con experiencia en películas militantes.<sup>4</sup> Conectados por intereses artísticos afines, Olga y Arturo comenzaron a planear un filme sobre la experiencia de los ambulantes desde un ángulo documental. Catastróficamente, las circunstancias se aceleraron la noche del 28 de octubre de 1973, luego de que un grupo de fuerzas estatales irrumpiera en las calles aledañas al Mercado de la Victoria, en el Centro Histórico de Puebla, para golpear y asesinar a los vendedores que se encontraban madrugando en espera de las ventas de la época de todos santos, y con la encomienda de "limpiar las calles" bajo las órdenes del entonces presidente municipal Luis Vázquez Lapuente (Corona, 2017).

Entre el miedo y la desesperación, Olga Corona y Arturo Garmendia replantearon su proyecto para narrar lo ocurrido aquella noche y además recrear los sucesos con escenas de ficción cinematográfica. De esta manera arrancaron el rodaje con la colaboración de los trabajadores universitarios, con Guillermo Díaz Palafox en la fotografía y Enrique Monge en el sonido (Garmendia, 2018). Asimismo, y como parte de la denuncia, el grupo de teatro de los vendedores ambulantes participó en la filmación con los *sketches* previamente difundidos para escenificar el discurso.

Además de la recreación de los sucesos del 28 de octubre, los *sketches* y algunas imágenes de rodaje general en las calles de San Martín Texmelucan y la zona de Xonaca en Puebla, se incorporaron los soliloquios de Olga Corona registrados en las calles 6, 8 y 10 Poniente de la ciudad, que dan estructura general a la película. Sin un guión previo, empleando tan solo algunas anotaciones, Olga improvisó cada una de las palabras que dice a lo largo de la cinta (Corona, 2018). A continuación se reproduce uno de los monólogos que funge como clímax de la película y encapsula el sentir de la comunidad de ambulantes ante la persecución política.

Este sábado que venimos a ponernos aquí, en esta calle, nos desalojaron. El día domingo, 2 de la mañana, estábamos vendiendo acá con nuestras cosas, cuando de momento que llega la camioneta por este lado, nosotros estábamos acá con nuestras cosas. Pasó la camioneta y se llevaron nuestras cosas. Varios compañeros comerciantes estábamos durmiendo. La camioneta se llevó a un niño, a una señora y a un joven que fueron muertos, más de quince heridos. Ahí como a las 3 de la mañana, en la esquina de la 8 poniente estaban todas nuestras mercancías ardiendo... [se interrumpe el soliloquio tras la llegada de un vehículo de la policía]. El comerciante ambulante... De por sí nos amenazan, de por sí nos encarcelan. Los grandes ricos dicen que los comerciantes son necios, que los comerciantes son caprichudos [sic], pero no somos caprichudos. En varias fábricas corren a los obreros y esos obreros vienen aquí de comerciantes ambulantes. Varios campesinos no tienen tierras con qué trabajar y se vienen a vender acá su mercancía pero acá también los encarcelan, acá los corren, ¿qué vamos a hacer? (Corona y Garmendia, 1973)

<sup>4</sup> Arturo Garmendia coordinó en su momento las actividades cinematográficas del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla y además fungió como profesor de la Escuela Popular de Artes de la misma UAP, espacio conformado, en parte, por la llegada de profesores de la Ciudad de México a la capital poblana (Garmendia, 2017).

Bajo el título de *Vendedores ambulantes*, la cinta se exhibió en el "Teatro Principal" de Puebla y en espacios de la Universidad Nacional Autónoma de México como el entonces "Centro Universitario de Estudios Cinematográficos", que le llevaron a ser reconocida con el premio a mejor documental por el Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen, Alemania, en 1974 (Garmendia, 2018). Entre las críticas, se llegó a celebrar el aparente histrionismo de Olga Corona (Garmendia, 2018), derivado en realidad de su necesidad de denuncia y sus preocupaciones por la vida diaria.

### EL CINE DE LAS COSTURERAS (CIUDAD DE MÉXICO, 1985)

Evangelina Corona Cadena -originaria de San Antonio Coaxomulco, Tlaxcala- se trasladó desde muy niña hacia la Ciudad de México para laborar como trabajadora doméstica (Ravelo, 2021). Hacia 1964, se integró como costurera en el taller de Elías Anclín. Posteriormente, en 1968, es contratada en el espacio del señor Cervantes y, en 1970 en la Fábrica de Samuel Bissú (Sistema de Noticias Tlaxcala, 2021), donde trabajaría hasta el 19 de septiembre de 1985, día fatídico marcado por el sismo que devastó a la capital mexicana, entre otras comunidades.

Miembros del colectivo Cine Mujer de México, María del Carmen de Lara, María Eugenia Tamés y María del Pilar tomaron las cámaras para filmar el contexto inmediato de Evangelina Corona y otras costureras que, como ella, perdieron a sus compañeras, así como un ingreso laboral fijo al derrumbarse numerosas fábricas textiles. Esto puede verse durante los primeros minutos del filme *No les pedimos un viaje a la luna*, que recupera de inmediato las denuncias de las costureras sobrevivientes y, al mismo tiempo, la fundación del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria de la Costura, Confección, Vestido, Similares y Conexos 19 de Septiembre, organización que se dio como respuesta a las indignas condiciones de trabajo previas al terremoto y a los abusos cometidos en su contra, como "préstamos" simulando una ayuda por parte de los patrones con la obligación de pagar con jornadas dobles, así como despidos, maltratos y negligencia en la recuperación de los cadáveres correspondientes a madres, hermanas y amigas, entre otras humillaciones. Así lo relata una de las afectadas frente a la lente:

"Solamente la voluntad de Dios porque no sé a quién preguntarle. Ya no sé, tal vez esté cometiendo un error, pero yo ya no sé a quién preguntarle porque llega el momento en que usted ya no confía ni en uno mismo. Porque son versiones, tal vez tenga o no razón, porque yo no he subido, yo no sé, entonces unos le dicen a uno una cosa, a otros otra. Y yo estoy a la voluntad de Dios y estoy resignada a que si Dios quiere que se recupere el cadáver de mi hermana, bien. Si Dios quiere que no, ni modos. Yo ya hice todo lo humanamente posible por recuperarlo, porque es una persona, no es un animal que quedó ahí. Pero eso es todo lo que le puedo decir, señora". (De Lara, 1986)

En este filme, la organización colectiva se presenta apremiante, y Evangelina Corona al frente de la organización de costureras y tomando las calles aledañas a las fábricas expresa lo siguiente:

"Posteriormente a esto empezamos a identificarnos mutuamente puesto que todas habíamos sufrido los mismos percances. Después de esto afloró

en esta condición y ver que no solamente nosotras en nuestra empresa éramos explotadas y éramos maltratadas, sino que también en las otras que surgieron que los pudimos identificar. Por eso es que surgió este campamento en el cual hemos, pues, empezado a luchar, nos hemos identificado en nuestro dolor y nuestros problemas. Hemos visto que... [Interrumpe el sonido del metro de la ciudad de México corriendo a toda velocidad a espaldas de Evangelina]. Hemos visto que no solamente nosotros éramos objeto de oprobio, sino que las demás compañeras, unas tenían más problemas, trabajaban más tiempo, su sueldo era menos, de tal manera que fue un desastre que apareció en este momento". (De Lara, 1986)

La organización sindical y la experiencia cinematográfica se configuraron en paralelo mostrando con el transcurrir de los meses el triunfo de las costureras sobrevivientes al sismo, respecto al establecimiento de cooperativas y el reconocimiento popular, a pesar de la indiferencia mayúscula, por ejemplo, del entonces líder de la C.T.M. Fidel Velásquez, quien dentro del filme declara lo siguiente: "yo no tengo nada que ver con las costureras porque en mi casa me cosen la ropa" (De Lara, 1986). Las implicaciones de la identidad de género que se reflexionan durante la película también expanden el sentido del filme llevando las voces y corporeidades de las costureras al terreno de lo sociopolítico. En este tenor, hacia el cierre de la cinta Evangelina declara:

"Ahora vivimos mi mamá, mi niña menor... Mi mamá se llama Felicitas Cadena que pues ella ayudó a mi padre a trabajar el campo, ayudó a sembrar, a recoger piedras. Sabe usar el zapapico, la pala. Nos ha enseñado a labrar la tierra, se cargaba el cántaro de agua para ir a traerla a una distancia de un kilómetro o más. Cargaba a los niños, cargaba leña, iba a traer a otros pueblos el maíz para el sostén de la casa, para la alimentación de los hijos. Bueno realmente en lo que corresponde a la vida cotidiana de hombre y mujer yo tengo prejuicios precisamente con el sexo opuesto, porque desafortunadamente uno de mujer busca en ellos el apoyo, el cariño, la protección pero no siempre se recibe eso. A veces, a cambio de una caricia recibe uno golpes, a veces, rechazan nuestra cercanía. Aún sobre el deseo femenino, aún sobre el deseo de mujer pues tuve que superar la razón de la protección para mi hija en aquel tiempo. Esto me hacía encerrarme más en el trabajo y ver de lejos a los hombres, pues. Yo hubiera sido una mujer posiblemente muy mimosa si me hubiera casado porque hay momentos en que se siente la ansiedad en la mano de prodigar ese cariño, esa caricia, que nosotros añoramos también y muchas veces hemos tenido que reprimir esos impulsos, esos deseos, porque sabemos que no responden con respeto el sexo opuesto". (De Lara, 1986)

Durante los créditos de la película aparecen como participantes cada una de las costureras entrevistadas y, aunque la distinción de los roles técnicos de producción es clara, aún se incluyen como imprescindibles las figuras de las activistas que, nuevamente, no solo vierten su voz y visión dentro del cuadro cinematográfico, sino que también activan un tiempo y espacio inseparable de la unidad filmica. Esto sucede de igual forma con las vendedoras ambulantes, quienes articulan el ejercicio cinematográfico desde el *sketch* teatral, la reinterpretación de hechos y también el soliloquio para la denuncia, que deja de ser mera superficie y de inmediato aparece como fuerza creadora en la cinta.

## CONCLUSIÓN

Las vendedoras ambulantes y costureras son creadoras cinematográficas en el sentido de encarnar una lucha colectiva, que, al mismo tiempo, toma cuerpo en una película. Las voces y corporeidades de las activistas son el fundamento para cada rodaje, que además se expande con otros recursos de producción para dignificar precisamente las identidades de sus participantes. Una división clásica del trabajo que jerarquiza los roles en la producción cinematográfica, en principio no tiene cabida dentro del cine político militante y mucho menos para las posibilidades conceptuales que los feminismos activan para la historiografía en las nociones de "autor cinematográfico" que muchas veces guarda equivalencia con el rol fijo y cerrado de la dirección filmica vertical.

En este sentido, la historiografía feminista del cine va ganando terreno en los espacios académicos y de prácticas artísticas en México. Por ello, otros ejercicios recopilatorios y comparativos pueden trazarse si existe disposición para transformar el cánón y las mitologías patriarcales que han estructurado la historia del cine desde sus orígenes. Precisamente, repensar el cine político militante desde los feminismos implica sacudir epistemologías y metodologías que doten al filme de un sentido abierto de transición y transformación hacia la experiencia humana, colectiva, dignificante y, por ende, anti-patriarcal.

## REFERENCIAS

- Callahan, V. ed. (2010). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Michigan: Wayne State University Press.
- Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. Comp. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Iberoamericana-CONACULTA-FONCA-CURAR.
- Corona Maldonado, O. (2017, 18 de septiembre). Entrevista personal. México.
- Corona Maldonado, O. (2018, 21 de julio). Entrevista personal. México.
- Corona, O. y Garmendia, A. (1973). *Vendedores ambulantes*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- De Lara, M.C. y Tamés, M.E. (1986). *No les pedimos un viaje a la luna*. México: producción independiente.
- Garmendia Gómez, A. (2018, 21 de julio). Entrevista personal. México.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y Arte Latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ravelo Blancas, P. (s/f). Evangelina Corona Cadena. *Ichan Tecolotl. La casa del Tecolote*. Recuperado de: <https://ichan.ciesas.edu.mx/evangelina-corona-cadena/>
- Rodríguez, I. (2019). "Cine documental y feminismo en México (1975-1986). Notas para la escritura de una historia". *Movimiento*, 12, pp. 197-218.
- Sistema de Noticias Tlaxcala. (5 de octubre de 2015). *Evangelina Corona Cadena, primera secretaria general del Sindicato de costureras*. 94.3 Radio Calpulalpan [Estación de radio]. Recuperado de: <https://radiocalpulalpan.com/cultura-y-espectaculos/823-evangelina-corona-cadena-primera-secretaria-general-del-sindicato-de-costureras.html>
- Torres San Martín, P. (2018). *Elena Sánchez Valenzuela*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.