

Cartografia d'una "triple perifèria": mutacions i continuïtats en els motors del documental espanyol contemporani realitzat per dones

 **ANNA FONOLL-TASSIER** Universitat Rovira i Virgili (Espanya) anna.fonoll@urv.cat

Resum

El macrogènere documental és un dels espais cinematogràfics on la participació de dones professionals ha experimentat un creixement notable, tant a escala global com local. Aquest article analitza un conjunt de condicions materials, institucionals i educatives que han afavorit l'increment de la presència de cineastes en el documental contemporani a l'Estat espanyol, amb especial atenció als darrers deu anys, marcats per la revitalització del moviment feminista en el sector audiovisual. L'anàlisi s'articula en tres eixos: l'impacte de la digitalització; l'expansió dels circuits de visibilització a través d'espais culturals, festivals i col·lectius feministes, i la consolidació d'una oferta formativa especialitzada. Aquests factors han contribuït a un increment d'accessibilitat, autonomia, diversitat i reconeixement en el si d'una pràctica que, paradoxalment, ha estat sovint considerada perifèrica. Defugint enfocaments excepcionalistes, s'hi proposa un estat de la qüestió basat en la revisió de literatura especialitzada, amb un enfocament específic en les condicions de producció, circulació i formació, encara poc explorades.

Paraules clau

Cinema, documental, dones, feminisme, Estat espanyol, micromecenatge, streaming, festivals, associacionisme, màster

Abstract

The documentary macro-genre is one of the areas of cinema where the participation of women professionals has seen significant growth, both globally and locally. This article explores the material, institutional and educational factors that have contributed to the increased presence of women filmmakers in contemporary Spanish documentary, with particular focus on the last decade –a period marked by the revitalisation of the feminist movement in the audiovisual sector. The analysis is organised around three key themes: the impact of digitalisation; the expansion of visibility through cultural spaces, festivals and feminist collectives; and the consolidation of specialised training opportunities. These factors have promoted greater accessibility, autonomy, diversity and recognition within a practice that, paradoxically, has often been regarded as peripheral. Eschewing exceptionalist approaches, this article provides a review of specialised literature, with a specific focus on production, circulation and training conditions that remain relatively underexplored.

Keywords

Cinema, documentary, women, feminism, Spain, crowdfunding, streaming, festivals, collective organising, master's programmes

Rebut: 15/9/25 - Revisat: 20/11/25 - Acceptat: 11/12/25

Com citar:

Fonoll-Tassier, A. (2026). Cartografia d'una "triple perifèria": mutacions i continuïtats en els motors del documental espanyol contemporani realitzat per dones. *Quaderns del CAC*, 52, 43-53.

doi: <https://doi.org/10.60940/qcac52id9800467>

Introducció. Les anomenades (erròniament) *eternes pioneres*

Fins ben entrada la dècada dels noranta, el macrogènere documental experimenta una prolongada "travessa pel desert" (Cerdán, 2008: 10) en termes de reconeixement i visibilitat, sovint relegat a una posició subalterna en el si del cinema espanyol. Emperò, és ben sabut que, en ple tombant de segle XXI, la no-ficció aconsegueix sobreposar-se a aquesta terra eixuta, tot gaudint d'una mena d'eclosió, obtenint notorietat internacional i l'estrena a sales comercials (Araüna Baró i Quílez Esteve, 2017). No obstant això, aquesta eclosió es veu fortament limitada per la crisi econòmica del 2008, que redueix dràsticament les subvencions públiques al sector audiovisual, i situa Espanya entre els països més afectats de la zona euro (Kourelou, Liz i Vidal, 2014). En conseqüència, i tot i que no es poden obviar els èxits d'aquest cinema assolits en el canvi de segle, alguns autors adverteixen que la no-ficció no escapa d'ésser una pràctica doblement i "gloriosament perifèrica" (Cerdán i Torreiro, 2005: 9): d'una banda, per la seva posició marginal respecte al cinema de ficció, i de l'altra, pel seu encaix en una indústria sovint marcada per la precarietat econòmica (De Pedro i Oroz, 2010). En paral·lel, la recerca acadèmica sobre el documental comença a consolidar-se i a acompanyar aquestes transformacions (Weinrichter, 2004; Torreiro i Cerdán, 2005). No obstant això, aquest primer corpus d'estudis mostra una atenció escassa al binomi documental i gènere, malgrat la tradicional intersecció entre documental i feminisme en altres contextos acadèmics (Walker i Waldman, 1999; Smaill, 2019). Tot i que s'albira una tendència fràgil als primers estudis acadèmics sobre aquesta eclosió, les publicacions a l'Estat espanyol tendeixen a ometre el treball de les dones cineastes o a relegar-lo a capítols específics,¹ perpetuant, així, una historiografia del cinema notablement esbiaixada. Aquest silenci androcèntric ha comportat la manca de registre i reconeixement de moltes cineastes, tot eclipsant les aportacions de diverses pioneres que van obrir(-nos) camí (Selva i Solà, 2002; Zecchi, 2014).

En efecte, no és acurat atestar que les dones hagin participat en la pràctica documental a l'Estat espanyol només des d'una data recent. Certament, s'identifiquen pel·lícules documentals en les filmografies d'algunes cineastes que van exercir una activitat pionera durant la dècada dels cinquanta, com Margarita Alexandre, Ana Mariscal (Selva i Solà, 2023) o Rosina Prado (Cánovas Belchí i Castro Muñiz, 2006; Camí-Vela, 2015; García López i Cavalcanti Tedesco, 2025); i dels seixanta, com Nadia Werba (Cerdán i Rodríguez García de Herreros, 2024). Totes aquestes figures –recuperades en major o menor mesura en estudis més aviat recents– s'inscriuen en un moviment més ampli de restitució historiogràfica que també inclou Maria

Forteza, directora de *Mallorca* (1932-1934), considerada la primera pel·lícula sonora realitzada per una dona a l'Estat espanyol, a partir de la tasca impulsada per la Filmoteca Espanyola (2020). D'altra banda, diverses recerques han superat el focus exclusiu en l'autoria per analitzar també les formes d'agència filmica desplegades per les dones durant el període de dictadura franquista, tot incorporant mirades múltiples sobre la seva participació activa en el context repressiu. Així, s'han abordat tant les produccions documentals del bàndol autodenominat *nacional* en el primer tram de la dictadura (Oroz, 2014), com l'ús de les eines documentals com a estratègia de resistència per fer front "a les operacions de resignificació d'allò femení imposades pel Règim" (Selva i Solà, 2023: 295). Alguns dels noms més destacats d'aquest ús polític i dissident del documental són, per exemple, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Helena Lumberas, Mercè Conesa o Mirentxu Loyarte, que van transgredir situant en els seus documentals temàtiques com la violència de gènere, el divorci, la contracepció, l'avortament, el lesbianisme o l'agitació als carrers del moviment obrer i antifranquista, i també van fundar i ser membres actives en diferents col·lectius filmics d'esquerres (García López, 2021). Seguint l'estela d'aquestes predecessores, a la dècada dels noranta el nombre de directores que duen a terme incursions en el camp documental passa de ser exigü a notable, amb realitzadores com Eugènia Balcells, Isabel Coixet, Iciar Bollain, Chus Gutiérrez, Ana Díez, Helena Taberna, Patricia Ferreira, Silvia Munt o Cecilia Barriga (Ortega i Pousa, 2017). Fins a finals del segle passat, la presència de dones en la direcció cinematogràfica a l'Estat espanyol continua sent percebuda com una anomalia. La invisibilització de moltes cineastes anteriors a la dècada dels noranta s'explica, en part, pel fet que no van dirigir llargmetratges de ficció, qüestió que ha afavorit que hagin estat excloses dels relats hegemònics de la historiografia filmica (Cerdán i Rodríguez García de Herreros, 2024). Així, si el documental ha estat considerat, amb anterioritat, una pràctica doblement perifèrica, en el cas de les cineastes dones, cal parlar d'una condició "triplement perifèrica": per la seva posició dins l'ecosistema audiovisual, per la precarietat estructural que l'afecta i, de manera destacada, per raó de gènere. Tanmateix, superada gairebé la primera dècada dels 2000, es posa de manifest una tendència emergent que, fins a la data, havia estat una mica immesurable: l'increment numèric de dones cineastes, especialment significatiu en el sector documentals (Camí-Vela, 2014; García Fernández i García Alonso, 2015). Així, doncs, mentre que els treballs de recuperació històrica evidencien que la presència de dones en el cinema documental es remunta a períodes anteriors sovint invisibilitzats, les recerques centrades en la primera dècada dels 2000 identifiquen una tendència primigènia en termes de participació femenina. Al seu torn, estudis més recents corroboren que, a diferència del cinema de ficció,

en l'última dècada, el sector documental compta amb una proporció significativa de dones directores i guionistes, així com una taxa de creixement sostinguda en la seva incorporació al sector (Ortega i Pousa, 2017: 293; Cuenca, 2023). Per tant, si el documental ha estat vinculat, de manera recurrent, amb moments de certa agitació o compromís social² (Cerdán, 2003; Guàrdia, 2022), cal preguntar-se fins a quin punt existeix un context específic que ha afavorit, en la darrera dècada, que les cineastes hagin trobat en la no-ficció un espai d'expressió i incidència.

En efecte, la consolidació de les dones directores en l'esfera pública espanyola coincideix amb la revitalització del moviment feminista a escala internacional a partir del 2008 (Banet-Weiser, 2018; Watkins, 2018) i, de manera especialment significativa, amb l'impuls que aquest moviment adquireix a l'Estat espanyol a partir del 2018, arran de l'èxit de convocatòria de la vaga laboral i de cures del 8M (Campillo, 2019). És en aquest context que la bretxa de gènere en el sector cinematogràfic esdevé "un tema recurrent als diaris, es considera necessari cridar l'atenció al respecte i sembla omnipresent als festivals de cinema de la geografia espanyola" (Scholz, 2018: 46), i s'adverteix l'aparició de diferents iniciatives col·lectives en el si d'aquest teixit professional que presenten una oposició frontal a les desigualtats de gènere (Oroz *et al.*, 2021). De resultes del que s'ha exposat, en els darrers gairebé deu anys, la llista de noms propis³ que impulsen projectes documentals és ostensiblement més àmplia que la de les anteriors. Hereves del camí traçat per algunes de les precursors esmentades en aquest text, les cineastes contemporànies han desplegat els seus documentals en un context marcat per la revitalització del moviment feminista, tant a escala estatal com internacional, i per l'avenç en matèria de drets, xarxes de suport i mecanismes de finançament (White, 2015). Aquesta expansió, lluny de ser casual, ha estat recollida i analitzada en estudis recents. En aquest sentit, cal posar en relleu els esforços de múltiples investigadores i investigadors en l'àmbit del cinema no-ficcional que, especialment amb més força des de fa una dècada, han contribuït a ampliar referents, assenyalar omissions i revisar el cànon establert per les historiografies dominants. Dins la pluralitat de perspectives que ofereixen, aquests estudis mostren que l'anàlisi de la producció documental constitueix una via fonamental per recuperar les aportacions de les dones cineastes i, alhora, sostenen que la inclusió de la perspectiva de gènere i d'altres eixos d'anàlisi interseccional converteix el documental realitzat per dones en un espai fèrtil per a la recerca⁴ (Oroz, 2013, 2023; Feenstra, Gimeno Ugalde i Saringen, 2014; Zurian, 2015, 2017; Araüna i Quílez Esteve, 2017; Scholz i Álvarez, 2018; García López, 2021; Quílez Esteve i Araüna, 2021, 2024; Selva i Solà, 2022; Fonoll-Tassier, Quílez Esteve i Araüna Baró, 2022; Guàrdia, 2022; Ledo, 2022; Rams, 2023).

Tot i que compartimentar el treball de les dones pot resultar problemàtic, el gènere continua operant com una categoria estructural que condiciona tant l'accés com la permanència professional en sectors com el cinematogràfic (Oroz *et al.*, 2021). Des d'aquesta premissa, l'objectiu d'aquest article és analitzar un conjunt de condicions materials i contextuals que han afavorit l'increment de la presència de dones –enteses des d'una perspectiva plural i autodeterminada– en el documental contemporani espanyol. Lluny de lectures individualistes o narratives d'excepcionalitat, es proposa una cartografia dels principals factors que han contribuït a aquest impuls al llarg de les dues últimes dècades, amb una atenció particular als últims deu anys, marcats per la incidència del feminisme en el sector audiovisual. La metodologia combina la revisió de bibliografia especialitzada en documental i teoria fílmica feminista –amb prioritat per les fonts publicades a l'Estat espanyol– amb dades quantitatives procedents d'aquestes publicacions, d'estudis independents del sector i de sol·licituds directes a centres formatius. Tot i que l'estudi de representacions i l'anàlisi textual han constituït un eix central en la recerca amb perspectiva de gènere, aquest article planteja una exploració selectiva d'algunes dimensions vinculades a la producció i la circulació, camps encara poc atesos, amb la voluntat d'estimular futures línies de recerca en aquesta direcció (Arranz, 2010; Binimelis-Adell i Espasa Borràs, 2018; Oroz i Binimelis, 2020). Així, les pàgines següents s'estructuren en tres seccions interrelacionades. En primer lloc, es posa el focus en l'impacte de la digitalització sobre els entorns i processos vinculats a la pràctica documental, entès com un factor que ha afavorit, encara que de manera parcial, l'accés de les cineastes al sector. En segon lloc, es revisa l'expansió i diversificació dels circuits de distribució i exhibició, tot destacant el paper d'alguns festivals, mostres especialitzades i associacions en la visibilització i circulació de pràctiques de no-ficció dirigides per dones. Finalment, la tercera secció aborda la consolidació de l'oferta formativa en cinema documental, amb una atenció especial als màsters i programes especialitzats que han contribuït a la professionalització de noves generacions de cineastes, no només dones, però amb una presència especialment significativa en el seu cas.

Tecnologies digitals i extraradials

Resulta àmpliament acceptat que la digitalització dels processos d'enregistrament i edició, coincidint amb l'abandonament progressiu dels formats analògics, ha assumit un paper transformador en el si del documental, juntament amb la popularització d'Internet, que suposa un nou gir de pàgina per al gènere (Russell, 1999). L'accés a tecnologies més assequibles, manejables i lleugeres ha estat un factor clau en l'augment de la participació

de les cineastes –i d'altres col·lectius minoritzats– en el cinema documental. La transició digital, marcada per l'abaratiment i la democratització dels equipaments i dels programes d'edició, ha facilitat la proliferació de projectes de no-ficció amb un grau d'autonomia alt, sovint impulsats per una sola persona o per equips molt reduïts. Aquest renaixement en la pràctica documental està protagonitzat per una nova generació de cineastes, la qual, gràcies a aquests nous suports, ha produït –o autoproduït– amb un finançament escàs un nombre important de films. En efecte, algunes documentalistes han endegat estructures de producció⁵ per desenvolupar treballs propis, o el de les seves companyes, amb l'objectiu de tenir més control sobre el procés creatiu i de producció (Oroz *et al.*, 2021). En el marc d'aquestes facilitats i del perfeccionament de la tecnologia en les darreres dècades, han aparegut propostes amb una forta càrrega subjectiva i una llibertat expressiva que, en períodes anteriors, resultava molt més bàrbica d'assolir (Quilez Esteve i Araüna Baró, 2019). Així, l'augment de la no-ficció dirigida per dones ha comportat una renovació tant en els formats i les maneres de produir, com en les estratègies discursives al cinema espanyol contemporani. Per una banda, molts dels seus films han explorat llenguatges híbrids, formats experimentals i processos col·lectius que desafien les convencions formals del documental tradicional (Fonoll-Tassier, 2024) i, de l'altra, un nombre significatiu d'aquestes cineastes ha incorporat al documental qüestions centrals de l'agenda feminista (Fonoll-Tassier, Quilez Esteve i Araüna Baró, 2022). Així mateix, aquesta heterogeneïtat ha estat acompanyada de diferents publicacions i mitjans de comunicació independents en línia, que han afavorit que es promogui l'interès i s'alimenti el debat entorn el documental dirigit per dones. En una mirada retrospectiva, aquest és el cas de la tasca pionera de la ja desapareguda revista *Blocs&Docs* –en actiu des del 2006 fins al 2016–, que es va caracteritzar pel seu compromís ferm "de visibilitzar tant el feminisme audiovisual internacional com l'obra de les realitzadores dins de les nostres fronteres" (Ortega i Pousa, 2017: 303); o de la recentment fundada *Filmtopia*, el primer lloc web especialitzat en cinema fet per dones a l'Estat espanyol que, amb la voluntat d'englobar diferents àmbits i professions, "informa, promou i celebra l'obra de les cineastes del passat, del present i del futur" (*Filmtopia*, s. d.).

En estreta relació amb l'impacte de la tecnologia digital i Internet en el panorama mediàtic contemporani, també diverses plataformes digitals han facilitat les possibilitats de producció d'aquest tipus de pràctiques. Segons Binimelis-Adell i Espasa Borràs, en un estudi sobre la participació de les cineastes espanyoles en la plataforma de micromecenatge Verkami, la digitalització ha afavorit l'aparició d'espais de professionalització més accessibles que els de la indústria cinematogràfica tradicional, que han facilitat la viabilitat de projectes que difícilment haurien prosperat per vies institucionals o comercials

(2018). D'altra banda, amb l'arribada dels serveis en línia per compartir vídeo, les documentalistes també s'han vist afavorides per nous espais de circulació digitals que "han revitalitzat el potencial que en el seu moment va representar el format vídeo en la realització" (Mayer, 2011: 21). En efecte, actualment conviuen diverses plataformes de vídeo sota demanda,⁶ amb models que van des de serveis oberts i participatius, fins a programacions curades i d'autor. Entre les d'abast internacional destaquen Vimeo, Docsville, Tènk o Mubi; a escala estatal, s'adverteixen Filmin, Movistar Plus+, HAMACA o PLAT; i pel que fa a iniciatives orientades específicament a la promoció del cinema fet per dones, sobresurt *Mujeres de Cine VOD*, amb l'objectiu de promoure'n l'accés i la visibilitat, tant a escala estatal com internacional. Així, si bé la digitalització ha permès materialitzar projectes que fins aleshores tenien poques possibilitats de producció i ha obert alternatives a l'exhibició en sales (Kourelou, Liz i Vidal, 2014), no es pot afirmar que el micromecenatge representi una alternativa real a la indústria (Binimelis-Adell i Espasa Borràs, 2018). Alhora, les hegemonies instaurades en l'àmbit de les plataformes de *streaming* tampoc han comportat, necessàriament, una transformació orientada a la igualtat de gènere (Izquierdo-Castillo i Latorre-Lázaro, 2021). En conseqüència, les velles asimetries de la indústria perduren i la no-ficció espanyola continua essent un sector masculinitzat, en el qual les dones gestionen pressupostos un 6% inferiors als dels documentals dirigits pels seus companys homes (Cuenca, 2023), realitat que, segons Quilez Esteve i Araüna Baró (2024), cal problematitzar, atès que vincula directament el treball femení amb la precarietat i una manca de reconeixement. Tanmateix, amb tecnologies més accessibles i l'aparició de certs mitjans independents i plataformes en línia, les cineastes han conquerit un espai d'expressió que, fins fa relativament poc, els havia estat molt més restringit, contribuint a la revitalització discursiva i formal del gènere documental.

Desterritorialització de la difusió: híbridismes entre vells i nous espais

Davant l'augment de producció afavorit per la democratització dels mitjans digitals, un dels principals reptes que afronten les documentalistes contemporànies és la necessitat de mantenir espais de difusió i de trobar-ne de nous –a més dels digitals ja esmentats. En aquest sentit, un nombre notable de creadores han contribuït a desterritorialitzar el documental a partir d'una mobilitat manifestada en la circulació plural dels seus treballs (Ortega i Pousa, 2017), on hi hagut diversos agents implicats –com determinats espais museístics, festivals de cinema i associacions– que han ampliat els "espais de difusió i de trobada amb públics cada vegada més segmentats" (Araüna i Quilez Esteve, 2018: 430).

Potser pel fet que el vídeo fou un format acceptat abans en els àmbits artístics que no pas en els estaments del cinema, les cineastes han trobat en espais museístics i propers a l'art contemporani possibles circuits de distribució i exhibició, alternatius als tradicionals. Així, arreu del territori espanyol, museus, filmoteques, centres culturals, distribuïdores o associacions independents de diversa naturalesa⁷ han acollit i donat suport a diferents documentalistes emergents –entre les quals situem algunes de les contemporànies, però no només elles–, en els seus processos d'experimentació, creació i difusió dels seus treballs, ja sigui mitjançant programacions, residències artístiques o, fins i tot, jornades de pensament. En són un exemple trajectòries com les de les cineastes Sally Gutiérrez Dewar, Virginia García del Pino o María Ruido, que han ubicat les seves pràctiques entre l'assaig filmic i l'art contemporani, sent habituals els seus treballs en espais d'aquestes característiques; el laboratori de nous formats audiovisuals *Soy Cámara*, produït pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i coordinat del 2015 al 2020 per Íngrid Guardiola; o les recents *Residencias Joaquim Jordà*, impulsades recentment pel Museu Reina Sofia en col·laboració amb els festivals de cinema de Marsella i Lisboa, per esmentar-ne només algunes. Segons apunta Oroz, el documental independent contemporani amb inscripcions feministes ha trobat refugi i més difusió en espais "de caràcter híbrid" (2018: 108), com els anomena ella mateixa, ja que dilueixen les fronteres entre el cinema, l'art i la crítica, i esdevenen un agent important en la projecció de les trajectòries d'aquestes cineastes, o en la creació de sinergies i xarxes de col·laboració entre elles.

Igualment, en les dues darreres dècades, els festivals de cinema documental, així com altres gèneres considerats menors, com l'animació, el curtmetratge, el cinema experimental i aquells festivals especialitzats en temàtiques associades a identitats diverses com el gènere o la nacionalitat, "han experimentat un creixement sense precedents" (Vallejo, 2020: 77) arreu del territori. Per exemple, el ja veterà Zinebi de Bilbao o el Festival Punto de Vista de Pamplona, actiu des del 2005, han reactivat l'interès i la programació per aquesta pràctica des del País Basc. Aquest últim, de fet, en la seva setena edició organitzà una retrospectiva sobre cinema documental feminista que acabà prenent forma en un llibre cabdal al voltant de les interseccions entre gènere i no-ficció, editat per Mayer i Oroz (2011). Així mateix, el DocumentaMadrid i l'Alcances Festival de Cine Documental de Cadis han celebrat enguany la seva vint-i-dosena i dinovena edició, respectivament, i el DocsBarcelona ha arribat a la majoria d'edat, tot i que ja existia com a mercat professional des del 1997. Al seu torn, també des d'inicis del 2000, el Festival de Màlaga, a través de la seva secció Màlaga DOCS, ha fomentat una sèrie de trobades "en les quals han confluït acadèmics, cineastes, programadors i estudiants per

debatre sobre la situació del cinema del que és real des de diferents perspectives" (Torreiro i Alvarado, 2023: 14) i, des d'on –no és casual– sorgeixen bona part de publicacions dedicades al documental espanyol o iberoamericà (Viveiros i Català, 2010). En paral·lel, els festivals de cinema de dones han tingut un paper promotor en aquest aspecte, ja que han inclòs en les seves programacions cinema de no-ficció, experimental i de formats curts, i han fet palesa la tasca duta a terme per les dones realitzadores en aquests àmbits. Aquest és el cas de la Muestra de Cine y Mujeres de Pamplona i de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, creades l'any 1987 i 1993, respectivament; o d'altres de més recents, com el Festival Internacional de Cine hecho por Mujeres de Madrid, que es va iniciar el 2018, juntament amb aquells certàmens, festivals i mostres de cinema que formen part de TRAMA, la Coordinadora de Mostres i Festivals de cinema, vídeo i multimèdia realitzat per dones, creada el 2002 (Oroz et al., 2021: 13). Malgrat que alguns autors han considerat que la creació de circuits paral·lels, com els festivals especialitzats en cinema fet per dones o amb perspectiva de gènere, pot generar una escissió perjudicial (García Fernández i García Alonso, 2015), la seva existència no pot ser interpretada com un retrocés ni com una proposta excloent. Ben al contrari, lluny de representar un endarreriment, o de suggerir que els festivals de cinema especialitzats hagin de ser l'única destinació per als films dirigits per dones, aquestes finestres han estat beneficioses –i continuen essent-ho– no només per a les cineastes, sinó també per a la indústria cinematogràfica, que es caracteritza per l'interès en la descoberta de nous talents, així com d'aquells públics que reclamen relats i perspectives alternatives (París, 2015). Si bé hom podria argumentar que no existeix una relació de causalitat directa entre aquest augment d'espais de visibilització i el creixement sostingut de la presència de dones en el camp del documental, la consolidació i l'ampliació de finestres d'exhibició arreu del territori ha contribuït, inevitablement, a generar noves oportunitats d'accés per a una pluralitat de subjectes, incloses les creadores emergents. Tanmateix, per tal que aquests espais contribueixin de manera efectiva a una transformació en clau d'equitat i consolidació professional, cal articular-hi polítiques consistents i a llarg termini dins l'ecosistema cinematogràfic (Verde, 2022).

En aquest sentit, el paper de les associacions de dones cineastes és fonamental a l'hora d'entendre la lògica i la conjuntura de l'increment numèric i la visibilitat de les dones en aquest sector. El 2006 es constitueix a l'Estat espanyol l'associació CIMA⁸ –Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales–, un espai de lluita que atén la necessitat de garantir una presència igualitària per a les dones dins del sector (París, 2010). D'aquesta manera, CIMA i altres associacions que l'han seguida més recentment arreu de la Península,⁹ han activat una sèrie

de demanades i han esdevingut importants interlocutores amb les institucions cinematogràfiques estatals i regionals (Oroz *et al.*, 2021). La tasca d'aquestes associacions, si bé engloben moltes més pràctiques que només les documentals –a partir de l'elaboració d'informes o decàlegs de bones pràctiques, la creació de directoris de professionals, l'organització de jornades d'indústria o les convocatòries per a laboratoris i programes de mentoria d'acompanyament–, ha estat cabdal en l'intent de revertir els desequilibris quantitativs exposats en aquest article. En aquest sentit, associacions com CIMA han exercit de *lobby* perquè la Llei 55/2007, del cinema,¹⁰ hagi regulat aspectes relatius a la desigualtat de gènere, tot vetllant per la participació de les dones i la paritat dels equips a l'hora de concórrer a les convocatòries d'ajuts de l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales). Tanmateix, aquestes legislacions són vistes per alguns sectors com a poc eficaces (Binimelis-Adell i Espasa Borràs, 2018). En efecte, tal com assenyala Jara Fernández Meneses en la seva anàlisi de les polítiques públiques de cinema a l'Estat espanyol des d'una perspectiva de gènere, l'increment de la presència de les dones en el sector cinematogràfic no es pot atribuir de manera exclusiva a les darreres accions legislatives, sinó que respon, en gran part, a dinàmiques internes de la indústria mateixa (2025). En aquesta línia, tot sembla indicar que l'articulació d'un entramat híbrid integrat per espais culturals i/o museístics, festivals de cinema i col·lectius associatius ha incidit positivament –i, potser, de manera més determinant que les accions legislatives al respecte– en l'impuls i la projecció de les documentalistes contemporànies dins del circuit cinematogràfic espanyol.

Ensenyar la paritària realitat

La no-ficció no hauria enlairat si, des d'algunes universitats, no s'haguessin ideat i posat en marxa diferents programes d'educació superior al respecte. A inicis de la dècada dels noranta, a Galícia, s'impulsa la primera experiència significativa en aquest àmbit, on la teòrica del cinema i documentalista Margarita Ledo s'encarrega de "realitzar els primers programes de cinema documental a la Universitat de Santiago" (García Puente i K. Hogan, 2022: 130). Posteriorment, des de Barcelona s'encaminen en la mateixa direcció les aules i els programes de màster documental de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) i la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). D'acord amb diversos estudis, aquests programes han estat el motor formatiu de moltes cineastes contemporànies i han afavorit que la ciutat de Barcelona esdevingui un espai singular per a l'aprenentatge, la transmissió, la producció i la reflexió al voltant del cinema no-ficcional (Torreiro, 2010). Igualment, aquest entorn ha contribuït a acompanyar i impulsar la irrupció de les dones en el documental produït

a Catalunya (Merino, 2023). Tanmateix, val a dir que en la darrera dècada s'han multiplicat exponencialment els programes formatius de cinema documental¹¹ a diferents espais, reglats i no reglats, que han innovat tant en els formats –presencials, en línia, intensius, de llarga durada– com en les condicions d'accés, que poden anar des de cursos gratuïts, fins a màsters amb preus de matrícula elevats. No obstant això, tot i reconèixer l'existència de nous programes formatius –i l'accés a la pràctica documental de persones provinents d'itineraris no específics o sense formació reglada en aquest àmbit–, aquest text se centra en els dos màsters amb més trajectòria a escala estatal, atesa la seva rellevància formativa sostinguda i la disponibilitat de dades comparables al llarg del temps.

Diversos estudis realitzats a escala estatal han posat de manifest un desequilibri significatiu entre la composició del sector audiovisual i la distribució de gènere en l'alumnat de les principals escoles de cinema, així com en els estudis universitaris de Comunicació Audiovisual (Scholz, 2018; Izquierdo-Castillo i Latorre-Lázaro, 2021; Jirari Kouaihi *et al.*, 2025). D'acord amb els resultats empírics recollits per aquest article, la presència d'alumnat femení al Màster en Documental de Creació de la UPF és significativa i sostinguda al llarg de les darreres catorze edicions,¹² i se situa en una mitjana global de gairebé el 50,4%, fet que indica un equilibri paritari en termes d'accés a la formació. En el marc del programa de la UPF, inicialment s'hi formen professionals de la no-ficció, com ara la directora Mercedes Álvarez, que pel documental *El cielo gira* (2004) va guanyar el Tiger Award del Festival de Rotterdam i va obtenir el primer premi al Cinéma du Réel de París, entre altres reconeixements; Ariadna Pujol, que es va endur el Premi del Públic a Millor Documental al Festival de Màlaga per *Aguaviva* (2006); la sonidista Amanda Villavieja, amb una llarga filmografia del 2001 ençà; la productora Marta Andreu, que va produir *108 cuchillo de palo* (2010), dirigida per la paraguaiana Renate Costa –formada també al màster–, que es va estrenar a la Berlinale; o la guionista Laia Manresa, que va debutar en la direcció amb *Morir de dia* (2010), juntament amb el muntador Sergi Dies, i firma el seu últim treball amb *Casa Reynal* (2023). En la segona dècada dels 2000, distingim a noves cineastes en el si de l'esfera d'aquest programa formatiu, com les també exalumnes Neus Ballús, que s'endú quatre Premis Gaudí per *La plaga*, (2010); Eva Vila i Laura Herrero, que van projectar *Bajari* (2013) i *La mami* (2019), respectivament, al Festival Internacional de Cinema Documental d'Amsterdam (IDFA), un dels festivals de documental més importants del món; Pilar Monsell, que va estrenar *Africa 815* (2014) al DocLisboa i es va endur un premi al Festival Márgenes; Sofia Esteve, Isa Luengo i Marina Freixa Roca que, pel seu curtmetratge *Els buits* (2024), es van endur la Biznaga de Plata al Millor Curtmetratge al Festival de Màlaga i a l'Alcances de Cadis; o Celia Viada i Elena Molina, que han estrenat enguany,

respectivament, *Volver a casa tan tarde* (2025), produïda pel Festival Punto de Vista, i *Flores para Antonio* (2025), codirigida amb Isaki Lacuesta.

El fenomen observat al màster de la UPF es repeteix si ens fixem en les xifres obtingudes del Màster en Teoria i Pràctica del Documental Creatiu de la UAB, on també s'observa una participació femenina significativa i regular al llarg de les dues primeres dècades del 2000,¹³ amb un percentatge d'estudiants que oscil·la entre el 50 i el 65%, fet que indica una presència paritària o, fins i tot, majoritària en bona part de les edicions. Entre les professionals formades en els inicis del marc del programa de la UAB, hi advertim cineastes com Virginia García del Pino, que inicia la seva trajectòria en el format curtmetratge amb *Lo que tú dices que soy* (2007) i estrena *Basilio Martín Patino. La décima carta* (2014), el seu primer llargmetratge, al Festival Internacional de Cinema de Sant Sebastià; Alejandra Molina, que obté el premi a millor documental a l'Alcances de Cadis per *No tiene sentido... estar haciendo así todo el rato sin sentido* (2007); Carolina Astudillo que, amb *De monstruos y faldas* (2009), recorre festivals d'arreu del món, des de França, fins a Taiwan, passant per Xile, i finalment s'emporta el premi a Millor Documental Experimental al Female Eye Film Festival de Toronto. A les darreres promocions del màster de la UAB, hi localitzem, entre d'altres, María Zafra, realitzadora de *Memorias, norias y fábricas de lejía* (2011) i actual directora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona; Núria Araña Baró, que, en l'actualitat, és investigadora de referència en l'àmbit de la no-ficció feminista, així com en altres àrees afins; la documentalista i muntadora Nila Núñez, que, amb la seva òpera prima fruit del mateix programa, *Lo que dirán* (2017), és seleccionada al ja esmentat Festival Internacional de Cinema Documental d'Amsterdam (IDFA) i guanya el Premi de millor pel·lícula al Festival Internacional de Cine de Gijón/Xixón; o Ulrika Andersson, Marta Codesido, Núria Ubach i Dubi Cano, que, pel seu treball *Les més grans* (2023), s'enduen la Biznaga de Plata Premi del Públic al millor curt documental al Festival de Málaga.

Les dades i els casos analitzats en aquest text evidencien que, si més no en l'àmbit formatiu, la participació de les dones en el camp del documental no es pot considerar residual, sinó que s'inscriu en una dinàmica sostinguda d'interès i implicació, que es veu subratllada en la continuïtat generacional de les cineastes formades en el si d'aquests programes. Amb tot, confirmen el trencament en la cadena entre formació i pràctica professional –ja observat en altres nivells d'estudis o especialitzacions. Aquesta interrupció del vincle és sovint atribuïble als biaixos sistèmics o estructurals, i a les dificultats per sostenir trajectòries professionals per raó de gènere (Scholz, 2018), que res tenen a veure amb la falta de formació, vocació i, fins i tot, repercussió. En efecte, i segons Ortega i Pousa, alguns dels films dirigits per cineastes dones que han estat

o són estudiants d'aquests programes formatius "han contribuït significativament a perfilar els nous llenguatges i consolidar el territori de la no-ficció mitjançant la circulació i el reconeixement de les seves obres en certàmens nacionals i internacionals" (2017: 297). En síntesi, tot i que els efectes d'aquesta oferta formativa específica encara són lluny de veure's traduïts en una transformació estructural plena del sector documental, la seva consolidació i els seus resultats poden ser interpretats com un factor catalitzador en l'evolució del fenomen analitzat. Aquests programes han propiciat la creació d'espais d'aprenentatge paritaris que han contribuït a generar condicions d'accés i de reflexió crítica, han afavorit l'emergència de noves veus i trajectòries en el camp del documental i, no menys rellevant, n'han possibilitat el registre en investigacions presents i futures.

Conclusions. Un cinema per antonomàsia

En l'etapa de maduresa del documental espanyol, després de l'auge experimentat fa gairebé dues dècades (Torreiro i Alvarado, 2023), el paper de les dones cineastes ha estat –i continua essent– fonamental. Tot i que, en la majoria dels casos, aquests documentals no generen dinàmiques econòmiques substancials, no exhaureixen entrades, ni comporten cap consagració mediàtica, les seves aportacions –que van des de qüestions formals fins a discursives– constitueixen un valor intangible per al cinema de l'Estat espanyol. En el caràcter "triplement perifèric" de les documentalistes pioneres i contemporànies, però, s'hi troba la base de la seva força paradoxal: sense cap més remei que desafiar els marges, també han contribuït a redefinir-los i a generar alternatives. Com hem tractat de cartografiar, el cinema de no-ficció dirigit per dones de les dues darreres dècades, tot i que amb especial impuls en la darrera, es vertebrava a partir de tres vasos comunicants –l'evolució i expansió progressiva del cinema digital, un circuit rizomàtic desterritorialitzat i la consolidació de diverses opcions formatives. Amb més o menys efusió, preocupacions i possibilitats, però remant en una mateixa direcció i amb resultats efectivament visibles, els factors i motors desplegats han contribuït a impulsar i acompanyar el documental realitzat per dones que, tal com ja reivindicaren Selva i Solà fa més de dues dècades, no constitueix només una suma desencaixada de categories, sinó que és el cinema per antonomàsia (2002). En darrera instància, l'anàlisi d'aquest fenomen no pot quedar circumscrita a la revisió bibliogràfica ni als indicadors quantitativs, sinó que cal continuar aprofundint en aquest fenomen mitjançant recerques qualitatives sostingudes en el temps, que permetin analitzar amb més precisió les condicions materials i simbòliques que faciliten –o dificulten– la participació de les dones, i altres col·lectius minoritzats, al cinema d'allò real.

Nota final

Aquesta recerca ha rebut el premi al tema obert dels 36ns Premis CAC a la investigació sobre comunicació audiovisual.

Notes

1. Per exemple, Weinrichter, al seu llibre *Desvío de lo real. El cine de no ficción* (2004), ofereix una llista llarga de noms de cineastes espanyols, mentre que no trobem una sola referència al treball individual d'una cineasta fins a la darrera pàgina de la publicació, en aquest cas, la basca Helena Taberna. D'altra banda, als llibres *Documental y vanguardia* (2005) i *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos* (2007), tots dos editats per Torreiro i Cerdán, o bé s'hi presenta un únic –i pioner– capítol que aborda el cinema documental des d'una mirada feminista (Selva, 2005), o bé hi apareixen només dos textos –dels tretze que inclou– que estableixen un diàleg amb l'obra de les cineastes Mercedes Álvarez i Margarita Ledo.
2. Especialment durant la Segona República i els darrers anys de la Transició, així com en resposta a diferents conflictes ambientals i de caire colonial derivats de la lògica globalitzadora del segon mil·lenni (Fonoll-Tassier, 2024).
3. Tot i que seria pertinent esmentar els noms de moltes més cineastes, les limitacions d'espai d'aquest article ens obliguen a restringir-nos a una mostra representativa i reduïda: María Ruido, Carolina Astudillo, Virginia García del Pino, Carla Subirana, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol, Alba Sotorra, María Cañas, Neus Ballús, Anna Giral, Nila Núñez, Diana Toucedo, Laia Manresa, Pilar Monsell, Núria Giménez Lorang, Marta Romero, Maddi Barber, Raquel Marques o Patricia Franquesa, algunes de les quals són abordades com a casos d'estudi al llarg del text.
4. Tot i que el panorama és molt més ampli, l'extensió d'aquest article no permet aprofundir en totes les iniciatives existents, per la qual cosa només se n'inclou una mostra limitada.
5. Aquest és el cas de les cineastes i productores Neus Ballús, Isa Campo, Tania Balló o Alba Sotorra, per esmentar-ne només algun exemple.
6. Tot i que plataformes com Netflix, HBO o Amazon Prime han tingut un paper essencial en la popularització de documentals i docusèries, com ara en el *boom* del format *true crime* o aquells que retraten celebritats, aquestes no són esmentades al text principal per les grans diferències amb el tipus de contingut no-ficcional que s'analitza aquí.
7. A l'Estat espanyol, alguns d'aquests espais es reparteixen principalment entre el País Basc, Galícia, Madrid o Barcelona, com ara el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitòria-Gasteiz (Artium), el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera de Sant Sebastià; la cooperativa de treball associat Numax de Santiago de Compostel·la; La Casa Encendida, el Museo Reina Sofía, el Centro de Creación Contemporánea Matadero a Madrid; o el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), el Centre de Producció i Recerca Artística Hamaca, i el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison (LaBonne) a Barcelona, per esmentar-ne només alguns.
8. CIMA neix el 2006 i, des del 2015, elabora un informe anual que, segons subratllen les seves promotores, té l'objectiu de lluitar contra la desigualtat de gènere a la indústria i pels ajuts públics espanyols (CIMA, s. d.).
9. Els darrers anys han aparegut diferents associacions amb l'objectiu de lluitar per la visibilitat i igualtat de les professionals del sector cinematogràfic des de Catalunya, Andalusia, Múrcia, la Comunitat Valenciana i el País Basc, respectivament: Dones Visuals, Asociación Andaluza de Mujeres de los Medios Audiovisuales, Asociación de Mujeres Audiovisuales de Murcia, Dona i Cinema, Hemen, o Mujeres en la Industria de la Animación (MIA). Així mateix, CIMA compta amb set delegacions territorials a Andalusia, Balears, Canàries, Catalunya, Galícia, Navarra o València.
10. En l'actualitat, continua vigent la Llei 55/2007, de 28 de desembre, tot i que està en tràmit l'aprovació d'un nou projecte legislatiu –la Llei del Cinema i de la Cultura Visual– amb l'objectiu d'adaptar-se als nous hàbits de consum i producció audiovisual (Castellví, 2025: 157).
11. En són exemples els màsters oferts per l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCA), a Barcelona, o la Diplomatura en Cine Documental de l'ECAM i els màsters que ofereixen la Universidad Carlos III, a Madrid; a més de cursos o tallers d'especialització a l'Escola Libre Date Cuenta, o al Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison. Precisament aquest últim ha engegat fa poc "9 mesos", un laboratori feminista d'acompanyament a l'escriptura per a projectes documentals impartit per la guionista i realitzadora Laia Manresa, que té per objectiu afavorir la conciliació en la professió, a més d'incloure la singularitat d'ésser una proposta gratuïta que inclou un espai de cures per a les participants que tenen persones al seu càrrec.
12. Les dades han estat amablement facilitades i sistematitzades per Eva Vila, cineasta i directora del Màster en Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra, a qui agraïm la seva col·laboració.
13. Les xifres han estat gentilment compartides per Virginia Luzón, directora del Màster en Teoria i Pràctica del Documental Creatiu, i Jorge Tur, cineasta i coordinador del mateix programa, als quals expressem el nostre agraïment per la seva generosa cooperació.

Referències

- Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (Ed.) (2020). *Filmoteca Española rescata "Mallorca", de la pionera María Forteza*. <https://bit.ly/48n4wLC>
- Araüna Baró, N., i Quílez Esteve, L. (2017). Género y (pos) memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. A: L. Quílez Esteve i J. C. Rueda (Eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo: narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (pp. 21-38). Comares.
- Araüna Baró, N., i Quílez Esteve, L. (2018). Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19(4), 427-443. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524992>
- Arranz, F. (Coord.) (2010). *Cine y género en España: una investigación empírica*. Cátedra.
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Duke University Press.
- Binimelis-Adell, M., i Espasa Borràs, E. (2018). La participación de las mujeres cineastas en el crowdfunding. Análisis de la plataforma Verkami. A: A. Scholz i M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI* (pp. 69-87). Iberoamericana/Vervuert.
- Camí-Vela, M. (2014). Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico. *Zeitschrift Für Katalanistik/ Revista d'Estudis Catalans*, 27, 27-45. <https://doi.org/10.46586/ZfK.2014.27-45>
- Camí-Vela, M. (2015). Mujer y cine en Cuba: La peregrina y revolucionaria mirada de Rosina Prado. *Ámbitos feministas*, 5, 101-15.
- Campillo, I. (2019). If we stop, the world stops: the 2018 feminist strike in Spain. *Social Movement Studies*, 18(2), 252-258. <https://doi.org/10.1080/14742837.2018.1556092>
- Cánovas Belchí, J., i Castro Muñiz, M. (2006). Rosina Prado Fernández. Directora del cine documental. A: J. Pérez Perucha i P. Poyato (Coords.), *!Savia nutricia? El lugar del realismo en el Cine Español (XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Vol. 2 (pp. 59-68). Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Castellví Lloveras, M. (2025). El cinema. A: B. López, A. Huertas Bailén, C. Navarro i L. Peres-Neto (Eds.), *Informe de la comunicació a Catalunya 2023-2024* (pp. 155-172). Generalitat de Catalunya i Institut de la Comunicació (InCom-UAB). <https://ddd.uab.cat/record/322360>
- Cerdán, J. (2003). Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani a l'Estat espanyol. *Quaderns del CAC*, 16, 15-21. <https://raco.cat/index.php/QuadernsCAC/article/view/407164>
- Cerdán, J. (2008). El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección. *Revista Pausa*, 6, 4-19.
- Cerdán, J., i Rodríguez García de Herreros, L. (2024). El futuro es de la mujer porque el pasado es del hombre. La recuperación del cine de Nadia Werba en España (1965-1967). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 29, 173-200. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19575>
- Cerdán, J., i Torreiro, C. (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- CIMA. Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (Ed.) (s. d.). *Nosotras: entre todas constituimos una asociación transversal y plural del sector audiovisual*. <https://bit.ly/48ft6Ff>
- Cuenca Suárez, S. (2023). *Informe anual CIMA. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español 2022*. CIMA. <https://bit.ly/4ghJAyK>
- De Pedro, G., i Oroz, E. (2010). Centralización y dispersión. Dos movimientos para cartografiar la "especificidad" del documental producido en Cataluña en la última década. A: C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010* (pp. 61-86). Cátedra.
- Feenstra, P., Gimeno Ugalde, E., i Sartingen, K. (Eds.) (2014). *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-03278-9>
- Filmtopia (Ed.) (s. d.). *Nosaltres. La primera web especialitzada en cinema fet per dones de tots els àmbits, de totes les professions i de tot el món que informa, promociona i celebra l'obra de les cineastes del passat, del present i del futur*. <https://bit.ly/3XEOnlo>
- Fonoll-Tassier, A. (2024). *Intersecciones, giros y alteridades en la producción documental feminista española contemporánea*. [Tesi doctoral]. Universitat Rovira i Virgili. <http://hdl.handle.net/10803/692337>
- Fonoll-Tassier, A., Quílez Esteve, L., i Araüna Baró, N. (2022). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el documental español feminista. A: R. Arnau, T. Sorolla i J. J. Marzal (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 199-222). Editorial Tirant Lo Blanch.

- García Fernández, E., i García Alonso, M. (2015). Las directoras en el cine español. Una aproximación industrial. A: F. A. Zurian (Ed.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (pp. 275-302). Editorial Síntesis.
- García López, S. (2021). Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947-1976). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(3), 311-329. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1960697>
- García López, S., i Cavalcanti Tedesco, M. (2025). Crossing National Borders and Nontheatrical Boundaries: The Film Work by Rosina Prado. *Feminist Media Histories*, 11(2), 25-41. <https://doi.org/10.1525/fmh.2025.11.2.25>
- García Puente, M., i Hogan, E. K. (2022). Entrevista a Margarita Ledo. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 7(1), 168-183. <https://doi.org/10.17979/arief.2022.7.1.8867>
- Guàrdia, I. (2022). Transformaciones en el documental de intervención: de la tradición obrera a la mirada ecofeminista. A: R. Arnau, T. Sorolla i J. J. Marzal (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 223-245). Editorial Tirant Lo Blanch.
- Izquierdo-Castillo, J., i Torres-Romay, E. (2023). Women in the documentary industry: Continuing inequality in the streaming age. *Profesional de la información*, 32(1), 1-11. <https://doi.org/10.3145/epi.2023.ene.07>
- Jirari Kouaihi, S., Meneu, M., Esteve Santonja, S., Iñigo, A., Kamaso Navarro, F., Adell, M., Navas-Aparicio, A., Alvarez-Cueva, P., i Masanet, M.J. (2025). *Estudi de violències i desigualtats a l'audiovisual català. Diagnòstic des d'una perspectiva de gènere interseccional*. Dones Visuals / Universitat de Barcelona. <https://hdl.handle.net/2445/223976>
- Kourelou, O., Liz, M., i Vidal, B. (2014). Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain. *New Cinemas*, 12(1-2), 133-151. https://doi.org/10.1386/ncin.12.1-2.133_1
- Ledo, M. (2022). Del arte de nombrar lo no ficcional. A: R. Arnau, T. Sorolla i J. J. Marzal (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 79-95). Editorial Tirant Lo Blanch.
- Mayer, S., i Oroz, E. (Coords.) (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Gobierno de Navarra INAAC.
- Merino, I. (2023). Desde Cataluña: historia, crítica al presente y formación artística (1978-2020). A: C. Torreiro i A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (pp. 143-155). Cátedra.
- Oroz, E. (2013). Eat my meat! Inscripciones y reinscripciones de la feminidad en la obra de María Cañas. *Arte y Políticas de Identidad*, 8, 157-171. <https://bit.ly/3JX8urn>
- Oroz, E. (2014). *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)*. [Tesi doctoral]. Universitat Rovira i Virgili.
- Oroz, E. (2023). Diseccionar el miedo, politizar la rabia. Documentales feministas españoles contra la cultura de la violación. *Obra Digital: revista de comunicación*, 23, 33-49. <https://doi.org/10.25029/od.2023.372.23>
- Oroz, E., i Binimelis, M. (2020). Who counts? The presence of women directors in Spanish independent cinema through a data analysis of film circulation (2013-2018). *Communication & Society*, 33(3), 101-118. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.101-118>
- Ortega, M. L., i Pousa, L. (2017). Las mujeres y el documental. Apuntes para una cartografía contemporánea. A: F. A. Zurian (Ed.), *Miradas de mujer: cineastas españolas para el siglo XXI* (pp. 291-302). Fundamentos.
- París, I. (2010). La reivindicación de las cineastas: CIMA. A: F. Arranz (Ed.), *Cine y género en España: una investigación empírica* (pp. 349-381). Cátedra.
- París, I. (2015). Epílogo. Una mañana para volar. A: F. A. Zurian (Ed.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (pp. 303-311). Editorial Síntesis.
- Quilez Esteve, L., i Araña Baró, N. (2019). Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 28, 209-222. <https://doi.org/10.63700/707>
- Quilez Esteve, L., i Araña Baró, N. (2024). Tendencias del documental feminista en la España del siglo XXI. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 29, 3-15. <https://iris.urv.cat/cat/ipublic/item/9380480>
- Rams, M. (2023). *Posmemoria, emigración y guerrilla. El documental autoetnográfico de María Ruido y Carla Subirana*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography. The Work of the Film in the Age of Video*. Duke University Press. <https://www.dukeupress.edu/experimental-ethnography>
- Scholz, A., i Álvarez, M. (Eds.) (2018). *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*. Iberoamericana/Vervuert.
- Scholz, A., Oroz, E., Binimelis-Adell, M., i Álvarez, M. (Eds.) (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*, 11-33. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b18201>
- Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. A: C. Torreiro i J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 65-84). Cátedra.

- Selva, M., i Solà, A. (Eds.) (2002). *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Paidós.
- Selva, M., i Solà, A. (2022). *Un trajecte pels feminismes filmics. 30 anys de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona.
- Selva, M., i Solà, A. (2023). Feminismos y cineastas en el documental español. A: C. Torreiro i A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (pp. 290-304). Cátedra.
- Smaill, B. (2019). The documentary: female subjectivity and the problem of realism. A: K. Hole, D. Jelaca, E. Kaplan i P. Petro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 174-183). Routledge.
- Torreiro, C. (Ed.) (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Cátedra.
- Torreiro, C., i Alvarado, A. (Eds.) (2023). *El documental en España. Historia, estética e identidad*. Cátedra.
- Torreiro, C., i Cerdán, J. (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- Torreiro, C., i Cerdán, J. (Eds.) (2007). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Cátedra.
- Vallejo, A. (2020). The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach. A: A. Vallejo, i E. Winton (Eds.), *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics* (pp. 77-100). Palgrave Macmillan.
https://doi.org/10.1007/978-3-030-17320-3_7
- Verde, N. (2022). Profesionales analizan la desigualdad en el sector audiovisual desde una perspectiva de género. RTVE. <https://bit.ly/4pQgyKf>
- Viveiros, C., i Català, J. M. (2010). La nueva ecología del documental. El máster de Documental Creativo de la UAB. A: C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010* (pp. 123-141). Cátedra.
- Walker, J., i Waldman, D. (Eds.) (1999). *Feminism and Documentary*. University of Minnesota Press.
- Watkins, S. (2018). Which feminisms?. *New Left Review*, 109, 5-76. <https://doi.org/10.64590/hli>
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores.
- White, P. (2015). *Women's Cinema, World Cinema. Projecting Contemporary Feminisms*. Duke University Press.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.
- Zurian, F. A. (Coord.) (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Síntesis.
- Zurian, F. A. (Ed.) (2017). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Fundamentos.