

Cartografía de una "triple periferia": mutaciones y continuidades en los motores del documental español contemporáneo realizado por mujeres

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

Resumen

El macrogénero documental es uno de los espacios cinematográficos donde la participación de mujeres profesionales ha experimentado un notable crecimiento, tanto a escala global como local. El presente artículo analiza un conjunto de condiciones materiales, institucionales y educativas que han favorecido el incremento de la presencia de cineastas en el documental contemporáneo en el Estado español, con especial atención a los últimos diez años, marcados por la revitalización del movimiento feminista en el sector audiovisual. El análisis se articula en tres ejes: el impacto de la digitalización; la expansión de los circuitos de visibilización a través de espacios culturales, festivales y colectivos feministas, y la consolidación de una oferta formativa especializada. Estos factores han contribuido a un incremento de accesibilidad, autonomía, diversidad y reconocimiento en el seno de una práctica que, paradójicamente, ha sido a menudo considerada periférica. Rehuyendo enfoques excepcionistas, se propone un estado de la cuestión basado en la revisión de literatura especializada, con un enfoque específico en las condiciones de producción, circulación y formación, aún poco exploradas.

Palabras clave

Cine, documental, mujeres, feminismo, Estado español, micromecenazgo, streaming, festivales, asociacionismo, máster

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

Recibido: 15/9/25 - Revisado: 20/11/25 - Aceptado: 11/12/25

Cómo citar:

Fonoll-Tassier, A. (2026). Cartografía de una "triple periferia": mutaciones y continuidades en los motores del documental español contemporáneo realizado por mujeres. *Quaderns del CAC*, 52, 45-55.

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

Introducción. Las llamadas (erróneamente) *eternas pioneras*

Hasta bien entrada la década de los 90, el macrogénero documental experimenta una prolongada "travesía por el desierto" (Cerdán, 2008: 10) en términos de reconocimiento y visibilidad, a menudo relegado a una posición subalterna en el seno del cine español. Empero, es bien sabido que, en pleno inicio de siglo *xxi*, la no ficción consigue sobreponerse a esta tierra baldía, disfrutando de una especie de eclosión, obteniendo notoriedad internacional y el estreno en salas comerciales (Araña Baró y Quílez Esteve, 2017). No obstante, esta eclosión se ve fuertemente limitada por la crisis económica de 2008, que reduce drásticamente las subvenciones públicas al sector audiovisual, y sitúa a España entre los países más afectados de la zona euro (Kourelou, Liz i Vidal, 2014). En consecuencia, y aunque no pueden obviarse los éxitos de este cine alcanzados en el cambio de siglo, algunos autores advierten que la no ficción no escapa de ser una práctica doblemente y "gloriosamente periférica" (Cerdán y Torreiro, 2005: 9): por una parte, por su posición marginal respecto al cine de ficción, y por otra, por su encaje en una industria a menudo marcada por la precariedad económica (De Pedro y Oroz, 2010). En paralelo, la investigación académica sobre el documental empieza a consolidarse y a acompañar a estas transformaciones (Weinrichter, 2004; Torreiro y Cerdán, 2005). Sin embargo, este primer corpus de estudios muestra una escasa atención al binomio documental y género, pese a la tradicional intersección entre documental y feminismo en otros contextos académicos (Walker y Waldman, 1999; Smaill, 2019). Aunque se vislumbra una frágil tendencia en los primeros estudios académicos sobre esta eclosión, las publicaciones en el Estado español tienden a omitir el trabajo de las mujeres cineastas o a relegarlo a capítulos específicos,¹ perpetuando así una historiografía del cine notablemente sesgada. Este silencio androcéntrico ha supuesto la falta de registro y reconocimiento de muchas cineastas, eclipsando las aportaciones de varias pioneras que (nos) abrieron camino (Selva y Solà, 2002; Zecchi, 2014).

En efecto, no es acertado atestar que las mujeres hayan participado en la práctica documental en el Estado español únicamente desde una fecha reciente. Ciertamente, se identifican películas documentales en las filmografías de algunas cineastas que ejercieron una actividad pionera durante la década de los cincuenta, como Margarita Alexandre, Ana Mariscal (Selva y Solà, 2023) o Rosina Prado (Cánovas Belchí y Castro Muñoz, 2006; Camino-Vela, 2015; García López y Cavalcanti Tedesco, 2025); y de los sesenta, como Nadia Werba (Cerdán y Rodríguez García de Herreros, 2024). Todas estas figuras –recuperadas en mayor o menor medida en estudios más bien recientes– se inscriben en un

movimiento más amplio de restitución historiográfica que también incluye a María Forteza, directora de *Mallorca* (1932–1934), considerada la primera película sonora realizada por una mujer en el Estado español, a partir de la labor impulsada por la Filmoteca Española (2020). Por otra parte, varias investigaciones han superado el foco exclusivo en la autoría para analizar también las formas de agencia fílmica desplegadas por las mujeres durante el periodo de dictadura franquista, incorporando miradas múltiples sobre su participación activa en el contexto represivo. Así, se han abordado tanto las producciones documentales del bando autodenominado *nacional* en el primer tramo de la dictadura (Oroz, 2014), como el uso de las herramientas documentales como estrategia de resistencia para hacer frente "a las operaciones de resignificación de lo femenino impuestas por el Régimen" (Selva y Solà, 2023: 295). Algunos de los nombres más destacados de este uso político y disidente del documental son, por ejemplo, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Helena Lumbreras, Mercè Conesa o Mirentxu Loyarte, que transgredieron situando en sus documentales temáticas como la violencia de género, el divorcio, la contracepción, el aborto, el lesbianismo o la agitación en las calles del movimiento obrero y antifranquista, y también fundaron y fueron miembros activos en diferentes colectivos fílmicos de izquierdas (García López, 2021). Siguiendo la estela de estas predecesoras, en la década de los noventa el número de directoras que llevan a cabo incursiones en el campo documental pasa de ser exiguo a notable, con realizadoras como Eugènia Juncosa, Isabel Coixet, Iciar Bollain, Chus Gutiérrez, Ana Díez, Helena Taberna, Patricia Ferreira, Silvia Munt o Cecilia Barriga (Ortega y Pousa, 2017). Hasta finales del siglo pasado, la presencia de mujeres en la dirección cinematográfica en el Estado español sigue siendo percibida como una anomalía. La invisibilización de muchas cineastas anteriores a la década de los noventa se explica, en parte, por el hecho de que no dirigieron largometrajes de ficción, cuestión que ha favorecido su exclusión de los relatos hegemónicos de la historiografía fílmica (Cerdán y Rodríguez García de Herreros, 2024). Así, si el documental ha sido considerado, con anterioridad, una práctica doblemente periférica, en el caso de las cineastas mujeres, hay que hablar de una condición "triplemente periférica": por su posición dentro del ecosistema audiovisual, por la precariedad estructural que le afecta y, de forma destacada, por razón de género. Sin embargo, superada casi la primera década de los 2000, se pone de manifiesto una tendencia emergente que, hasta la fecha, había sido algo inmensurable: el incremento numérico de mujeres cineastas, especialmente significativo en el sector documentales (Camí-Vela, 2014; García Fernández y García Alonso, 2015). Así, pues, mientras que los trabajos de recuperación histórica evidencian que la presencia de mujeres en el cine documental se

remonta a periodos anteriores a menudo invisibilizados, las investigaciones centradas en la primera década de los 2000 identifican una tendencia primigenia en términos de participación femenina. A su vez, estudios más recientes corroboran que, a diferencia del cine de ficción, en la última década, el sector documental cuenta con una proporción significativa de mujeres directoras y guionistas, así como una tasa de crecimiento sostenida en su incorporación al sector (Ortega y Pousa, 2017: 293; Cuenca, 2023). Por lo tanto, si el documental ha estado vinculado, de forma recurrente, con momentos de cierta agitación o compromiso social² (Cerdán, 2003; Guàrdia, 2022), cabe preguntarse hasta qué punto existe un contexto específico que ha favorecido, en la última década, que las cineastas hayan encontrado en la no ficción un espacio de expresión e incidencia.

En efecto, la consolidación de las mujeres directoras en la esfera pública española coincide con la revitalización del movimiento feminista a nivel internacional a partir de 2008 (Banet-Weiser, 2018; Watkins, 2018) y, de forma especialmente significativa, con el impulso que este movimiento adquiere en el Estado español a partir de 2018, a raíz del éxito de convocatoria de la huelga laboral y de cuidados del 8M (Campillo, 2019). Es en este contexto que la brecha de género en el sector cinematográfico se convierte en “un tema recurrente en los periódicos, se considera necesario llamar la atención al respecto y parece omnipresente en los festivales de cine de la geografía española.” (Scholz, 2018: 46), y se advierte la aparición de diferentes iniciativas colectivas en el seno de este tejido profesional que presentan una oposición frontal a las desigualdades de género (Oroz *et al.*, 2021). De resultados de lo expuesto, en los últimos casi diez años, la lista de nombres propios³ que impulsan proyectos documentales es ostensiblemente más amplia que la de las anteriores. Herederas del camino trazado por algunas de las precursoras mencionadas en este texto, las cineastas contemporáneas han desplegado sus documentales en un contexto marcado por la revitalización del movimiento feminista, tanto a nivel estatal como internacional, y por el avance en materia de derechos, redes de apoyo y mecanismos de financiación (White, 2015). Esta expansión, lejos de ser casual, ha sido recogida y analizada en estudios recientes. En este sentido, cabe poner de relieve los esfuerzos de múltiples investigadoras e investigadores en el ámbito del cine no ficcional que, especialmente con más fuerza desde hace una década, han contribuido a ampliar referentes, señalar omisiones y revisar el canon establecido por las historiografías dominantes. Dentro de la pluralidad de perspectivas que ofrecen, estos estudios muestran que el análisis de la producción documental constituye una vía fundamental para recuperar las aportaciones de las mujeres cineastas y, al mismo tiempo, sostienen que la inclusión de la perspectiva de género y de otros ejes de

análisis interseccional convierte el documental realizado por mujeres en un espacio fértil para la investigación⁴ (Oroz, 2013, 2023; Feenstra, Gimeno Ugalde y Saringen, 2014; Zurian, 2015, 2017; Araüna Baró y Quilez Esteve, 2017; Scholz y Álvarez, 2018; García López, 2021; Quilez Esteve y Araüna Baró, 2021, 2024; Selva y Solà, 2022; Fonoll-Tassier, Quilez Esteve y Araüna Baró, 2022; Guàrdia, 2022; Ledo, 2022; Rams, 2023).

Aunque compartimentar el trabajo de las mujeres puede resultar problemático, el género sigue operando como una categoría estructural que condiciona tanto el acceso como la permanencia profesional en sectores como el cinematográfico (Oroz *et al.*, 2021). Desde esta premisa, el objetivo del presente artículo es analizar un conjunto de condiciones materiales y contextuales que han favorecido el incremento de la presencia de mujeres –entendidas desde una perspectiva plural y autodeterminada– en el documental contemporáneo español. Lejos de lecturas individualistas o narrativas de excepcionalidad, se propone una cartografía de los principales factores que han contribuido a este impulso a lo largo de las dos últimas décadas, con una atención particular a los últimos diez años, marcados por la incidencia del feminismo en el sector audiovisual. La metodología combina la revisión de bibliografía especializada en documental y teoría fílmica feminista –con prioridad por las fuentes publicadas en el Estado español– con datos cuantitativos procedentes de estas publicaciones, de estudios independientes del sector y de solicitudes directas a centros formativos. Aunque el estudio de representaciones y el análisis textual han constituido un eje central en la investigación con perspectiva de género, este artículo plantea una exploración selectiva de algunas dimensiones vinculadas a la producción y la circulación, campos aún poco atendidos, con la voluntad de estimular futuras líneas de investigación en esta dirección (Arranz, 2010; Binimelis-Adell y Espasa Borràs, 2018; Oroz y Binimelis, 2020). Así, las siguientes páginas se estructuran en tres secciones interrelacionadas. En primer lugar, se pone el foco en el impacto de la digitalización sobre los entornos y procesos vinculados a la práctica documental, entendido como un factor que ha favorecido, aunque parcialmente, el acceso de las cineastas al sector. En segundo lugar, se revisa la expansión y diversificación de los circuitos de distribución y exhibición, destacando el papel de algunos festivales, muestras especializadas y asociaciones en la visibilización y circulación de prácticas de no ficción dirigidas por mujeres. Finalmente, la tercera sección aborda la consolidación de la oferta formativa en cine documental, con especial atención a los másteres y programas especializados que han contribuido a la profesionalización de nuevas generaciones de cineastas, no únicamente mujeres, pero con una presencia especialmente significativa en su caso.

Tecnologías digitales y extrarradiales

Resulta ampliamente aceptado que la digitalización de los procesos de grabación y edición, coincidiendo con el progresivo abandono de los formatos analógicos, ha asumido un papel transformador en el seno del documental, junto con la popularización de Internet, que supone un nuevo giro de página para el género (Russell, 1999). El acceso a tecnologías más asequibles, manejables y ligeras ha sido un factor clave en el aumento de la participación de las cineastas –y de otros colectivos minorizados– en el cine documental. La transición digital, marcada por el abaratamiento y la democratización de los equipamientos y de los programas de edición, ha facilitado la proliferación de proyectos de no ficción con un alto grado de autonomía, a menudo impulsados por una única persona o por equipos muy reducidos. Este renacimiento en la práctica documental está protagonizado por una nueva generación de cineastas que, gracias a estos nuevos soportes, ha producido –o autoproducido– con una financiación escasa un número importante de filmes. En efecto, algunas documentalistas han iniciado estructuras de producción⁵ para desarrollar trabajos propios, o el de sus compañeras, con el objetivo de tener más control sobre el proceso creativo y de producción (Oroz et al., 2021). En el marco de estas facilidades y del perfeccionamiento de la tecnología en las últimas décadas, han aparecido propuestas con una fuerte carga subjetiva y una libertad expresiva que, en periodos anteriores, resultaba mucho más babélica alcanzar (Quilez Esteve y Araña Baró, 2019). Así, el aumento de la no ficción dirigida por mujeres ha supuesto una renovación tanto en los formatos y modos de producción, como en las estrategias discursivas en el cine español contemporáneo. Por una parte, muchos de sus filmes han explorado lenguajes híbridos, formatos experimentales y procesos colectivos que desafían las convenciones formales del documental tradicional (Fonoll-Tassier, 2024) y, por otra, un número significativo de estas cineastas ha incorporado al documental cuestiones centrales de la agenda feminista. (Fonoll-Tassier, Quilez Esteve y Araña Baró, 2022). Asimismo, esta heterogeneidad ha estado acompañada de diferentes publicaciones y medios de comunicación independientes en línea, que han favorecido que se promueva el interés y se alimente el debate en torno al documental dirigido por mujeres. En una mirada retrospectiva, este es el caso de la labor pionera de la ya desaparecida revista *Blocs&Docs* –en activo desde 2006 hasta 2016–, que se caracterizó por su firme compromiso “de visibilizar tanto el feminismo audiovisual internacional como la obra de las realizadoras dentro de nuestras fronteras” (Ortega y Pousa, 2017: 303); o de la recientemente fundada *Filmtopia*, el primer sitio web especializado en cine hecho por mujeres en el Estado español que, con la voluntad de englobar diferentes

ámbitos y profesiones, “informa, promociona y celebra la obra de las cineastas del pasado, del presente y del futuro” (*Filmtopia*, s.f.).

En estrecha relación con el impacto de la tecnología digital e Internet en el panorama mediático contemporáneo, también varias plataformas digitales han facilitado las posibilidades de producción de este tipo de prácticas. Según Binimelis-Adell y Espasa Borràs, en un estudio sobre la participación de las cineastas españolas en la plataforma de micromecenazgo Verkami, la digitalización ha favorecido la aparición de espacios de profesionalización más accesibles que los de la industria cinematográfica tradicional, facilitando la viabilidad de proyectos que difícilmente habrían prosperado por vías institucionales o comerciales (2018). Por otra parte, con la llegada de los servicios en línea para compartir video, las documentalistas también se han visto favorecidas por nuevos espacios de circulación digitales que “han revitalizado el potencial que en su momento representó el formato video en la realización” (Mayer, 2011: 21). En efecto, actualmente conviven varias plataformas de video bajo demanda,⁶ con modelos que van desde servicios abiertos y participativos, hasta programaciones curadas y de autor. Entre las de ámbito internacional destacan Vimeo, Docsville, Tènk o Mubi; a nivel estatal, se advierten Filmin, Movistar Plus+, HAMACA o PLAT; y en cuanto a iniciativas orientadas específicamente a la promoción del cine realizado por mujeres, sobresale Mujeres de Cine VOD, con el objetivo de promover su acceso y visibilidad, tanto a nivel estatal como internacional. Así, si bien la digitalización ha permitido materializar proyectos que hasta entonces tenían pocas posibilidades de producción y ha abierto alternativas a la exhibición en salas (Kourelou, Liz y Vidal, 2014), no puede afirmarse que el micromecenazgo represente una alternativa real a la industria (Binimelis-Adell y Espasa Borràs, 2018). Al mismo tiempo, las hegemonías instauradas en el ámbito de las plataformas de *streaming* tampoco han comportado, necesariamente, una transformación orientada a la igualdad de género (Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro, 2021). En consecuencia, las viejas asimetrías de la industria perduran y la no ficción española sigue siendo un sector masculinizado, en el que las mujeres gestionan presupuestos un 6% inferiores a los de los documentales dirigidos por sus compañeros hombres (Cuenca, 2023), realidad que, según Quilez Esteve y Araña Baró (2024), hay que problematizar, dado que vincula directamente el trabajo femenino con la precariedad y una falta de reconocimiento. Sin embargo, con tecnologías más accesibles y la aparición de ciertos medios independientes y plataformas en línea, las cineastas han conquistado un espacio de expresión que, hasta hace relativamente poco, les había sido mucho más restringido, contribuyendo a la revitalización discursiva y formal del género documental.

Desterritorialización de la difusión: hibridismos entre viejos y nuevos espacios

Ante el aumento de producción favorecido por la democratización de los medios digitales, uno de los principales retos que afrontan las documentalistas contemporáneas es la necesidad de mantener espacios de difusión y de encontrar nuevos –además de los digitales ya mencionados–. En este sentido, un notable número de creadoras han contribuido a desterritorializar el documental a partir de una movilidad manifestada en la circulación plural de sus trabajos (Ortega y Pousa, 2017), donde ha habido varios agentes implicados –como determinados espacios museísticos, festivales de cine y asociaciones– que han ampliado los “espacios de difusión y de encuentro con públicos cada vez más segmentados” (Araúna Baró y Quilez Esteve, 2018: 430).

Quizá por el hecho de que el vídeo fue un formato aceptado antes en los ámbitos artísticos que en los estamentos del cine, las cineastas han encontrado en espacios museísticos y cercanos al arte contemporáneo posibles circuitos de distribución y exhibición, alternativos a los tradicionales. Así, en todo el territorio español, museos, filmotecas, centros culturales, distribuidoras o asociaciones independientes de diversa naturaleza⁷ han acogido y apoyado a diferentes documentalistas emergentes –entre las que situamos algunas de las contemporáneas, pero no únicamente ellas–, en sus procesos de experimentación, creación y difusión de sus trabajos, ya sea mediante programaciones, residencias artísticas o, incluso, jornadas de pensamiento. Son un ejemplo de ello trayectorias como las de las cineastas Sally Gutiérrez Dewar, Virginia García del Pino o María Ruido, que han ubicado sus prácticas entre el ensayo filmico y el arte contemporáneo, siendo habituales sus trabajos en espacios de estas características; el laboratorio de nuevos formatos audiovisuales Soy Cámara, producido por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y coordinado de 2015 a 2020 por Ingrid Guardiola; o las recientes Residencias Joaquim Jordà, impulsadas recientemente por el Museo Reina Sofía en colaboración con los festivales de cine de Marsella y Lisboa, por mencionar sólo algunas. Según apunta Oroz, el documental independiente contemporáneo con inscripciones feministas ha encontrado refugio y más difusión en espacios “de carácter híbrido” (2018: 108), como los llama ella misma, ya que diluyen las fronteras entre el cine, el arte y la crítica, y se convierten en un importante agente en la proyección de las trayectorias de estas cineastas, o en la creación de sinergias y redes de colaboración entre ellas.

Igualmente, en las dos últimas décadas, los festivales de cine documental, así como otros géneros considerados menores, como la animación, el cortometraje, el cine experimental y aquellos festivales especializados en

temáticas asociadas a identidades diversas como el género o la nacionalidad, “han experimentado un crecimiento sin precedentes” (Vallejo, 2020: 77) en todo el territorio. Por ejemplo, el ya veterano Zinebi de Bilbao o el Festival Punto de Vista de Pamplona, activo desde 2005, han reactivado el interés y la programación para esta práctica desde el País Vasco. Este último, de hecho, en su séptima edición organizó una retrospectiva sobre cine documental feminista que acabó tomando forma en un libro crucial en torno a las intersecciones entre género y no ficción, editado por Mayer y Oroz (2011). Asimismo, el DocumentaMadrid y el Alcances Festival de Cine Documental de Cádiz han celebrado este año su vigesimosegunda y decimonovena edición, respectivamente, y el DocsBarcelona ha llegado a la mayoría de edad, aunque ya existía como mercado profesional desde 1997. A su vez, también desde inicios de 2000, el Festival de Málaga, a través de su sección Málaga DOCS, ha fomentado una serie de encuentros “en los que han confluído académicos, cineastas, programadores y estudiantes para debatir sobre la situación del cine de lo real desde diferentes perspectivas” (Torreiro y Alvarado, 2023: 14) y, desde donde –no es casual– surgen buena parte de publicaciones dedicadas al documental español o iberoamericano (Viveiros y Català, 2010). En paralelo, los festivales de cine de mujeres han tenido un papel promotor en este aspecto, ya que han incluido en sus programaciones cine de no ficción, experimental y de formatos cortos, y han hecho patente la tarea llevada a cabo por las mujeres realizadoras en estos ámbitos. Este es el caso de la Muestra de Cine y Mujeres de Pamplona y de la Muestra Internacional de Films de Mujeres de Barcelona, creadas en 1987 y 1993, respectivamente; u otros más recientes, como el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres de Madrid, que se inició en 2018, junto con aquellos certámenes, festivales y muestras de cine que forman parte de TRAMA, la Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizado por mujeres, creada en 2002 (Oroz *et al.*, 2021: 13). Aunque algunos autores han considerado que la creación de circuitos paralelos, como los festivales especializados en cine realizado por mujeres o con perspectiva de género, puede generar una escisión perjudicial (García Fernández y García Alonso, 2015), su existencia no puede ser interpretada como un retroceso ni como una propuesta excluyente. Muy al contrario, lejos de representar un atraso, o de sugerir que los festivales de cine especializados deban ser el único destino para los filmes dirigidos por mujeres, estas ventanas han sido beneficiosas –y siguen siéndolo– no solo para las cineastas, sino también para la industria cinematográfica, que se caracteriza por el interés en el descubrimiento de nuevos talentos, así como de aquellos públicos que reclaman relatos y perspectivas alternativas (París, 2015). Si bien se podría argumentar que no existe una relación de causalidad directa entre este aumento

de espacios de visibilización y el crecimiento sostenido de la presencia de mujeres en el campo del documental, la consolidación y ampliación de ventanas de exhibición en todo el territorio ha contribuido, inevitablemente, a generar nuevas oportunidades de acceso para una pluralidad de sujetos, incluidas las creadoras emergentes. Sin embargo, para que estos espacios contribuyan efectivamente a una transformación en clave de equidad y consolidación profesional, es necesario articular políticas consistentes y a largo plazo dentro del ecosistema cinematográfico (Verde, 2022).

En este sentido, el papel de las asociaciones de mujeres cineastas es fundamental a la hora de entender la lógica y la coyuntura del incremento numérico y la visibilidad de las mujeres en este sector. En 2006 se constituye en el Estado español la asociación CIMA⁸ –Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales–, un espacio de lucha que atiende la necesidad de garantizar una presencia igualitaria para las mujeres dentro del sector (París, 2010). De este modo, CIMA y otras asociaciones que la han seguido más recientemente por toda la Península,⁹ han activado una serie de demandas y se han convertido en importantes interlocutoras con las instituciones cinematográficas estatales y regionales (Oroz *et al.*, 2021). La labor de estas asociaciones, si bien engloban muchas más prácticas que únicamente las documentales –a partir de la elaboración de informes o decálogos de buenas prácticas, la creación de directorios de profesionales, la organización de jornadas de industria o las convocatorias para laboratorios y programas de mentoría de acompañamiento–, ha sido crucial en el intento de revertir los desequilibrios cuantitativos expuestos en el presente artículo. En este sentido, asociaciones como CIMA han ejercido de *lobby* para que la Ley 55/2007, del cine,¹⁰ haya regulado aspectos relativos a la desigualdad de género, velando por la participación de las mujeres y la paridad de los equipos al concurrir a las convocatorias de ayudas del ICA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales). Sin embargo, estas legislaciones son vistas por algunos sectores como poco eficaces (Binimelis-Adell y Espasa Borràs, 2018). En efecto, tal y como señala Jara Fernández Meneses en su análisis de las políticas públicas de cine en el Estado español desde una perspectiva de género, el incremento de la presencia de las mujeres en el sector cinematográfico no puede atribuirse exclusivamente a las últimas acciones legislativas, sino que responde, en gran parte, a dinámicas internas de la propia industria. (2025). En esta línea, todo parece indicar que la articulación de un entramado híbrido integrado por espacios culturales y/o museísticos, festivales de cine y colectivos asociativos ha incidido positivamente –y, quizás, de forma más determinante que las acciones legislativas al respecto– en el impulso y la proyección de las documentalistas contemporáneas dentro del circuito cinematográfico español.

Enseñar la paritaria realidad

La no ficción no habría despegado si, desde algunas universidades, no se hubieran ideado y puesto en marcha diferentes programas de educación superior al respecto. A inicios de la década de los noventa, en Galicia, se impulsa la primera experiencia significativa en este ámbito, donde la teórica del cine y documentalista Margarita Ledo se encarga de “realizar los primeros programas de cine documental en la Universidad de Santiago” (García Puente y K. Hogan, 2022: 130). Posteriormente, desde Barcelona se encaminan en la misma dirección las aulas y los programas de máster documental de la Universidad Pompeu Fabra (UPF) y la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). De acuerdo con diversos estudios, estos programas han sido el motor formativo de muchas cineastas contemporáneas y han favorecido que la ciudad de Barcelona se convierta en un espacio singular para el aprendizaje, la transmisión, la producción y la reflexión en torno al cine no ficcional (Torreiro, 2010). Este entorno ha contribuido, igualmente, a acompañar e impulsar la irrupción de las mujeres en el documental producido en Cataluña (Merino, 2023). Sin embargo, cabe decir que en la última década se han multiplicado exponencialmente los programas formativos de cine documental¹¹ en diferentes espacios, reglados y no reglados, que han innovado tanto en los formatos –presenciales, en línea, intensivos, de larga duración– como en las condiciones de acceso, que pueden ir desde cursos gratuitos, hasta másteres con precios de matrícula elevados. No obstante, pese a reconocer la existencia de nuevos programas formativos –y el acceso a la práctica documental de personas provenientes de itinerarios no específicos o sin formación reglada en este ámbito–, este texto se centra en los dos másteres con más trayectoria a nivel estatal, dada su relevancia formativa sostenida y la disponibilidad de datos comparables a lo largo del tiempo.

Diversos estudios realizados a nivel estatal han puesto de manifiesto un significativo desequilibrio entre la composición del sector audiovisual y la distribución de género en el alumnado de las principales escuelas de cine, así como en los estudios universitarios de Comunicación Audiovisual (Scholz, 2018; Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro, 2021; Jirari Kouaihi *et al.*, 2025). De acuerdo con los resultados empíricos recogidos por el presente artículo, la presencia de alumnado femenino en el Máster en Documental de Creación de la UPF es significativa y sostenida a lo largo de las últimas catorce ediciones,¹² situándose en una media global de casi el 50,4%, lo que indica un equilibrio paritario en términos de acceso a la formación. En el marco del programa de la UPF, inicialmente se forman profesionales de la no ficción, como la directora Mercedes Álvarez, que por el documental *El cielo gira* (2004) ganó el Tiger Award del Festival de Rotterdam y obtuvo el primer premio en el Cinéma du

Réel de París, entre otros reconocimientos; Ariadna Pujol, que se llevó el Premio del Público a Mejor Documental en el Festival de Málaga por *Aguaviva* (2006); la sonidista Amanda Villavieja, con una larga filmografía desde 2001 hasta hoy; la productora Marta Andreu, que produjo *108 cuchillo de palo* (2010), dirigida por la paraguaya Renate Costa –formada también en el máster–, que se estrenó en la Berlinale; o la guionista Laia Manresa, que debutó en la dirección con *Morir de día* (2010), junto con el montador Sergi Dies, y firma su último trabajo con *Casa Reynal* (2023). En la segunda década de los 2000, distinguimos a nuevas cineastas en el seno de la esfera de este programa formativo, como las también exalumnas Neus Ballús, que se lleva cuatro Premios Gaudí por *La plaga*, (2010); Eva Vila y Laura Herrero, que proyectaron *Bajari* (2013) y *La mami* (2019), respectivamente, en el Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA), uno de los festivales de documental más importantes del mundo.; Pilar Monsell, que estrenó *Africa 815* (2014) en el DocLisboa y se llevó un premio en el Festival Márgenes; Sofia Esteve, Isa Luengo y Marina Freixa Roca que, por su cortometraje *Els buits* (2024), se llevaron la Biznaga de Plata al Mejor Cortometraje en el Festival de Málaga y en el Alcances de Cádiz; o Celia Viada y Elena Molina, que han estrenado este año, respectivamente, *Volver a casa tan tarde* (2025), producida por el Festival Punto de Vista, y *Flores para Antonio* (2025), codirigida con Isaki Lacuesta.

El fenómeno observado en el máster de la UPF se repite si nos fijamos en las cifras obtenidas del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la UAB, donde también se observa una participación femenina significativa y regular a lo largo de las dos primeras décadas del 2000,¹³ con un porcentaje de estudiantes que oscila entre el 50 y el 65%, lo que indica una presencia paritaria o, incluso, mayoritaria en buena parte de las ediciones. Entre las profesionales formadas en los inicios del marco del programa de la UAB, advertimos cineastas como Virginia García del Pino, que inicia su trayectoria en el formato cortometraje con *Lo que tú dices que soy* (2007) y estrena *Basilio Martín Patino. La décima carta* (2014), su primer largometraje, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Alejandra Molina, que obtiene el premio a mejor documental en el Alcances de Cádiz por *No tiene sentido... estar haciendo así todo el rato sin sentido* (2007); Carolina Astudillo que, con *De monstruos y faldas* (2009), recorre festivales de todo el mundo, desde Francia, hasta Taiwán, pasando por Chile, y finalmente se lleva el premio a Mejor Documental Experimental en el Female Eye Film Festival de Toronto. En las últimas promociones del máster de la UAB localizamos, entre otras, a María Zafra, realizadora de *Memorias, norias y fábricas de lejía* (2011) y actual directora de la Muestra Internacional de Films de Mujeres de Barcelona; Núria Araña Baró, que, en la actualidad, es investigadora de referencia en el ámbito de

la no ficción feminista, así como en otras áreas afines; la documentalista y montadora Nila Núñez, que, con su ópera prima fruto del mismo programa, *Lo que dirán* (2017), es seleccionada en el ya mencionado Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA) y gana el Premio de mejor película en el Festival Internacional de Cine de Gijón/Xixón; o Ulrika Andersson, Marta Codesido, Núria Ubach y Dubi Cano, que, por su trabajo *Les més grans* (2023), se llevan la Biznaga de Plata Premio del Público al mejor corto documental en el Festival de Málaga.

Los datos y los casos analizados en este texto evidencian que, al menos en el ámbito formativo, la participación de las mujeres en el campo del documental no puede considerarse residual, sino que se inscribe en una dinámica sostenida de interés e implicación, que se ve subrayada en la continuidad generacional de las cineastas formadas en el seno de estos programas. Con todo, confirman la ruptura en la cadena entre formación y práctica profesional –ya observada en otros niveles de estudios o especializaciones–. Esta interrupción del vínculo es a menudo atribuible a los sesgos sistémicos o estructurales, y a las dificultades para sostener trayectorias profesionales por razón de género (Scholz, 2018), que nada tienen que ver con la falta de formación, vocación e, incluso, repercusión. En efecto, y según Ortega y Pousa, algunos de los filmes dirigidos por cineastas mujeres que han sido o son estudiantes de estos programas formativos “han contribuido significativamente a perfilar los nuevos lenguajes y consolidar el territorio de la no ficción con la circulación y el reconocimiento de sus obras en certámenes nacionales e internacionales” (2017: 297). En síntesis, aunque los efectos de esta oferta formativa específica todavía están lejos de verse traducidos en una transformación estructural plena del sector documental, su consolidación y sus resultados pueden ser interpretados como un factor catalizador en la evolución del fenómeno analizado. Estos programas han propiciado la creación de espacios de aprendizaje paritarios que han contribuido a generar condiciones de acceso y de reflexión crítica, favoreciendo la emergencia de nuevas voces y trayectorias en el campo del documental y, no menos relevante, han posibilitado su registro en investigaciones presentes y futuras.

Conclusiones. Un cine por antonomasia

En la etapa de madurez del documental español, tras el auge experimentado hace casi dos décadas (Torreiro y Alvarado, 2023), el papel de las mujeres cineastas ha sido –y sigue siendo– fundamental. Aunque, en la mayoría de los casos, estos documentales no generan dinámicas económicas sustanciales, no agotan entradas, ni conllevan ninguna consagración mediática, sus aportaciones –que van desde cuestiones formales hasta discursivas– constituyen un valor intangible para el cine

del Estado español. En el carácter “triplemente periférico” de las documentalistas pioneras y contemporáneas, sin embargo, se encuentra la base de su fuerza paradójica: sin más remedio que desafiar a los márgenes, también han contribuido a redefinirlos y a generar alternativas. Como hemos tratado de cartografiar, el cine de no ficción dirigido por mujeres de las dos últimas décadas, aunque con especial impulso en la última, se vertebra a partir de tres vasos comunicantes –la evolución y expansión progresiva del cine digital, un circuito rizomático desterritorializado y la consolidación de diversas opciones formativas–. Con más o menos efusión, preocupaciones y posibilidades, pero remando en una misma dirección y con resultados efectivamente visibles, los factores y motores desplegados han contribuido a impulsar y acompañar el documental realizado por mujeres que, tal y como ya reivindicaron Selva y Solà hace más de dos décadas, no constituye únicamente una suma desencajada de categorías, sino que es el cine por antonomasia (2002). En última instancia, el análisis de este fenómeno no puede quedar circunscrito a la revisión bibliográfica ni a los indicadores cuantitativos, sino que hay que seguir profundizando en este fenómeno con investigaciones cualitativas sostenidas en el tiempo, que permitan analizar con más precisión las condiciones materiales y simbólicas que facilitan –o dificultan– la participación de las mujeres, y otros colectivos minorizados, en el cine de lo real.

Nota final

Esta investigación ha recibido el premio al tema abierto de los 36.º Premios CAC a la investigación sobre comunicación audiovisual.

Notas

1. Por ejemplo, Weinrichter, en su libro *Desvío de lo real. El cine de no ficción* (2004), ofrece una larga lista de nombres de cineastas españoles, mientras que no encontramos una sola referencia al trabajo individual de una cineasta hasta la última página de la publicación, en este caso, la vasca Helena Taberna. Por otra parte, en los libros *Documental y vanguardia* (2005) y *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos* (2007), ambos editados por Torreiro y Cerdán, o bien se presenta un único –y pionero– capítulo que aborda el cine documental desde una mirada feminista (Selva, 2005), o bien aparecen sólo dos textos –de los trece que se incluyen– que establecen un diálogo con la obra de las cineastas Mercedes Álvarez y Margarita Ledo.
2. Especialmente durante la Segunda República y los últimos años de la Transición, así como en respuesta a diferentes conflictos ambientales y de carácter colonial derivados de la lógica globalizadora del segundo milenio (Fonoll-Tassier, 2024).
3. Aunque sería pertinente mencionar los nombres de muchas más cineastas, las limitaciones de espacio del presente artículo nos obligan a restringirnos a una muestra representativa y reducida: María Ruido, Carolina Astudillo, Virginia García del Pino, Carla Subirana, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol, Alba Sotorra, María Cañas, Neus Ballús, Anna Giralt, Nila Núñez, Diana Toucedo, Laia Manresa, Pilar Monsell, Núria Giménez Lorang, Marta Romero, Maddi Barber, Raquel Marques o Patricia Franquesa, algunas de las cuales son abordadas como casos de estudio a lo largo del texto.
4. Aunque el panorama es mucho más amplio, la extensión del presente artículo no permite profundizar en todas las iniciativas existentes, por lo que únicamente se incluye una muestra limitada.
5. Este es el caso de las cineastas y productoras Neus Ballús, Isa Campo, Tania Balló o Alba Sotorra, por mencionar solo algún ejemplo.
6. Aunque plataformas como Netflix, HBO o Amazon Prime han tenido un papel esencial en la popularización de documentales y docuseries, como en el *boom* del formato *true crime* o aquellos que retratan celebridades, estas no son mencionadas en el texto principal por las grandes diferencias con el tipo de contenido no-ficcional que se analiza aquí.
7. En el Estado español, algunos de estos espacios se reparten principalmente entre el País Vasco, Galicia, Madrid o Barcelona, como el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (Artium), el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera de San Sebastián; la cooperativa de trabajo asociado Numax de Santiago de Compostela;

La Casa Encendida, el Museo Reina Sofía, el Centro de Creación Contemporánea Matadero en Madrid; o el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB), el Centro de Producción e Investigación Artística Hamaca, y el Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison (LaBonne) en Barcelona, por mencionar sólo algunos.

8. CIMA nace en 2006 y, desde 2015, desarrolla un informe anual que, según subrayan sus promotoras, tiene el objetivo de luchar contra la desigualdad de género en la industria y por las ayudas públicas españolas (CIMA, s.f.).
9. En los últimos años han aparecido diferentes asociaciones con el objetivo de luchar por la visibilidad e igualdad de las profesionales del sector cinematográfico desde Cataluña, Andalucía, Murcia, la Comunidad Valenciana y el País Vasco, respectivamente: 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). Asimismo, CIMA cuenta con siete delegaciones territoriales en Andalucía, Baleares, Canarias, Cataluña, Galicia, Navarra o Valencia.
10. En la actualidad, sigue vigente la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, aunque está en trámite la aprobación de un nuevo proyecto legislativo –la Ley del Cine y de la Cultura Visual– con el objetivo de adaptarse a los nuevos hábitos de consumo y producción audiovisual (Castellví, 2025: 157).
11. Algunos ejemplos son los másteres ofrecidos por la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), en Barcelona, o la Diplomatura en Cine Documental de la ECAM y los másteres que ofrecen la Universidad Carlos III, en Madrid; además de cursos o talleres de especialización en la Escuela Libre Date Cuenta, o en el Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison. Precisamente este último ha puesto en marcha hace poco "9 meses", un laboratorio feminista de acompañamiento a la escritura para proyectos documentales impartido por la guionista y realizadora Laia Manresa, que tiene por objetivo favorecer la conciliación en la profesión, además de incluir la singularidad de ser una propuesta gratuita que incluye un espacio de cuidados para las participantes que tienen personas a su cargo.
12. Los datos han estado amablemente facilitados y sistematizados por Eva Vila, cineasta y directora del Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra, a quien agradecemos su colaboración.
13. Las cifras han sido gentilmente compartidas por Virginia Luzón, directora del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo, y Jorge Tur, cineasta y coordinador del mismo programa, a los que expresamos nuestro agradecimiento por su generosa cooperación.

Referencias

- Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (Ed.) (2020). *Filmoteca Española rescata "Mallorca", de la pionera María Forteza*. <https://bit.ly/48n4wIC>
- Araüna Baró, N., y Quílez Esteve, L. (2017). Género y (pos) memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En: L. Quílez Esteve y 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., y 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., y Espasa Borràs, E. (2018). La participación de las mujeres cineastas en el crowdfunding. Análisis de la plataforma Verkami. En: A. Scholz y 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., y Castro Muñiz, M. (2006). Rosina Prado Fernández. Directora del cine documental. En: J. Pérez Perucha y 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. En: B. López, A. Huertas Bailén, C. Navarro y L. Peres-Neto (Eds.), *Informe de la comunicació a Catalunya 2023-2024* (pp. 155-172). Generalitat de Catalunya y 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., y 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., y Torreiro, C. (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- CIMA. Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (Ed.) (s.f.). *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., y Oroz, E. (2010). Centralización y dispersión. Dos movimientos para cartografiar la "especificidad" del documental producido en Cataluña en la última década. En: 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., y 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.f.). *Nosaltres. La primera web especializada 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*. [Tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili. <http://hdl.handle.net/10803/692337>
- Fonoll-Tassier, A., Quílez Esteve, L., y Araña Baró, N. (2022). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el documental español feminista. En: R. Arnau, T. Sorolla y 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., y García Alonso, M. (2015). Las directoras en el cine español. Una aproximación industrial. En: 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., y 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., y Hogan, E. K. (2022). Entrevista a Margarita Ledo. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 7(1), 168-183. <https://doi.org/10.17979/arief.2022.71.8867>
- Guàrdia, I. (2022). Transformaciones en el documental de intervención: de la tradición obrera a la mirada ecofeminista. En: R. Arnau, T. Sorolla y 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., y 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., y 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., y 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. En: R. Arnau, T. Sorolla y 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., y 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). En: C. Torreiro y 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)*. [Tesis 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., y 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., y Pousa, L. (2017). Las mujeres y el documental. Apuntes para una cartografía contemporánea. En: 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. En: F. Arranz (Ed.), *Cine y género en España: una investigación empírica* (pp. 349–381). Cátedra.
- París, I. (2015). Epílogo. Una mañana para volar. En: 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.
- Quílez Esteve, L., y 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>
- Quílez Esteve, L., y 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., y Álvarez, M. (Eds.) (2018). *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*. Iberoamericana/Vervuert.
- Scholz, A., Oroz, E., Binimelis-Adell, M., y 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. En: C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 65–84). Cátedra.
- Selva, M., y Solà, A. (Eds.) (2002). *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Paidós.
- Selva, M., y 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., y Solà, A. (2023). Feminismos y cineastas en el documental español. En: C. Torreiro y 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. En: K. Hole, D. Jelaca, E. Kaplan y 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., y Alvarado, A. (Eds.) (2023). *El documental en España. Historia, estética e identidad*. Cátedra.
- Torreiro, C., y Cerdán, J. (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- Torreiro, C., y 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. En: A. Vallejo, y 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., y Català, J. M. (2010). La nueva ecología del documental. El máster de Documental Creativo de la UAB. En: C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995–2010* (pp. 123–141). Cátedra.
- Walker, J., y 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.